

21世纪创新系列教材

A HISTORY OF ART IN TWENTIETH-CENTURY CHINA

20世纪中国艺术史 上

吕澎 著



A HISTORY
OF
ART
IN TWENTIETH-CENTURY CHINA

20世纪中国艺术史

倾心艺术　关注历史　独立撰写　填补空白

内容简介

本书是第一部系统梳理和呈现20世纪中国艺术进程的学术著作，作者凭借其多年来对20世纪中国艺术的耳濡目染和独特的历史观，在占有浩繁资料的基础上，从中国近、现、当代历史这一纵轴和西方艺术对中国艺术家的影响这一横轴全面切入对20世纪中国艺术问题的研究。留学运动、西学教育、传统主义者对西方艺术的态度、特定历史背景下艺术的政治化倾向、20世纪40年代到70年代中国大陆艺术的基本样貌以及同时期港台艺术与世界文化共同体的联系、作为当时思想解放运动一部分的80年代艺术和努力融入“全球化潮流”的90年代艺术等等，在本书中都有着精彩的叙述。在“史”的框架中，本书还兼顾到不同艺术流派、艺术团体、艺术批评和艺术事件之间的互动，试图在政治、经济与文化的巨大变化中，呈现出艺术家观看世界的不同方式，为读者提供了一个关于20世纪中国艺术史的完整框架。

作者简介

吕澎（1956— ），博士。曾任《戏剧与电影》杂志社编辑、四川戏剧家协会副秘书长、《艺术 · 市场》杂志执行主编、“广州双年展”艺术主持，现执教于中国美术学院美术史论系。主要著作有：《欧洲现代绘画美学》（1989）、《现代绘画：新的形象语言》（1987）、《艺术——人的启示录》（1990）、《20世纪艺术文化》（1990）、《现代艺术与文化批判》（1992）、《中国现代艺术史：1979—1989》（1992）、《艺术操作》（1994）、《中国当代艺术史：1990—1999》（2000）、《溪山清远——两宋时期山水画的历史与趣味转型》（2004）等。主要译著有：《塞尚、凡 · 高、高更书信选》（1986）、《论艺术的精神》（1986）、《风景进入艺术》（1988）等。

E-mail：Lvpeng60@sina.com



21世纪创新系列教材

A HISTORY OF ART
IN TWENTIETH-CENTURY CHINA

20世纪中国艺术史㊤

吕 澎 著



图书在版编目(CIP)数据

20世纪中国艺术史/吕澎著. —北京：北京大学出版社，2007.2
(21世纪创新系列教材)
ISBN 978-7-301-11190-1

Ⅰ.20… Ⅱ.吕… Ⅲ.艺术史—中国—20世纪—高等学校—教材 Ⅳ.J120.96

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第128190号

书　　名：20世纪中国艺术史
著作责任者：吕　澎　著
组　　稿：赵　婕
责任编辑：魏冬峰
设　　计：殷九龙
标准书号：ISBN 978-7-301-11190-1/J·0133
出版发行：北京大学出版社
地　　址：北京市海淀区成府路205号　100871
网　　址：http://www.pup.cn
电　　话：邮购部62752015　发行部62750672　编辑部62752824　出版部62754962
电子信箱：weidf02@sina.com
印　刷　者：北京中科印刷有限公司印刷
经　销　者：新华书店
787毫米×1092毫米　16开本　68.25印张　1494千字
2007年2月第1版　2007年2月第1次印刷
定　　价：108.00元(上、下册)

历史是有问题的烟云,艺术史也不例外。

序　　言

I

冯拜耶尔（Hans Christian von Baeyer）在《征服原子》（Taming the Atom）中讲过一则轶事：

物理学家列奥西拉德（Leo Szilard，1898—1964）有一次对友人汉斯贝特（Hans Bethe，1906—　）说，他打算写日记，但并不想发表："我只是记下事实，以供上帝参考。"

"上帝难道不知道那些事实？"

"知道，他当然知道那些事实，但他并不知道这样描述的事实。"

这两个人，一个因对恒星发光原理的研究而成为1967年诺贝尔奖的获得者，一个是最早看出核弹威力的匈牙利科学家，他把这种危险告诉爱因斯坦，并和爱因斯坦用非常直观的语言描述了那种武器的危害："若在一个港口爆炸，就能摧毁整个港口以及周围地区。"这是以令人惊叹的洞察力描述的事实，也是以描述的事实影响了历史进程的一个触目实例。

不过，诗人们总是嘲笑科学家的描述，常常说他们眼里看不见星星的美丽，笔下写的仅仅是一堆气体原子的聚集。有一次，费曼（Richard Feynman）文雅地反驳道："我能看见沙漠夜空里的星星，并能感受它们，广袤的天空激起了我的幻想。遥望那个旋转的天穹，我的眼睛可以捕捉100万年以前发出的光线……这是一幅什么图像，这又意味着什么，为什么这样？我们知道一点儿宇宙，并不影响宇宙的神秘。因为，宇宙比任何一位诗人所能想象的要奇妙得多。"

实际上，ut mirum amplius non sit（没有比这更伟大和更崇高的奇迹了）。要描述宇宙的神奇，是科学家的抱负之一。

然而，潘诺夫斯基还为我们描述了文化的宇宙。在这一宇宙中，星星对于古代的希腊人和波利尼西亚人来说都是神，明星对于当代的许多欧洲人和美国人也是神，在中国的情形也大致相同。要描述这一文化宇宙中的奇观，便成了人文学者特别是艺术史家的工作之一。

II

艺术史是历史的一个分支。历史在希腊文的原意是"探问"，在中国是记言记事，历史学家所描述的事实，则是对各种不同的历史问题探寻答案的尝试。就此而言，艺术史家没有什么不同，他首要的工作，便是重建各种艺术问题的历史情境；他分析和描述情境的依据，就是他的历史推测和历史原理。因此，他的起点，不是我们通常所想到的文献，而是问题。一份历史文献就像一次科学观察一样，也仅仅是相对于一个历史问题的文献：如同观察一样，文献必须被解释。特别是当一份文献，它显示的并非客观的真实，而是一个人或团体对其生存情境的主观认识、感受或记忆的时候就更是如此：它是各种社会关系和文化脉络相互作用和相互缩结的产物，必须被置于情境中予以说明。

吕澎先生的《20世纪中国艺术史》所描述的正是这样一些历史情境，它想写成一部问题史的艺术史。以此为起点，那些艺术作品和视觉活动如同文献一样得到了新的处理。它们已不是单纯的形式分析或审美感受的对象，也不是风格分期的象征，更不是时代精神的幻象，用作者的话说：一件作品的意义仅仅在于它与社会发展中的问题有关；因为这100年的艺术史就是一个脱离风格而在"思想"、"主义"、"政治事件"、"文件"、"指示"和"意识形态"的引导下变化与发展的历史。在这种发展中，艺术品汇集了时尚资讯、金钱交易和政治权力等各种社会关系，艺术家也成了一种制造产品行销鬻贩、俯仰旨意奉令办事或经过包装攘攘浮竞的社会之人。在这样的政治—经济情境中，重要的或起作用的成分是什么？这成了作者所努力回答的中心问题，而回答这些问题的程度，便成了我们或深或浅地理解历史情境，也理解作者试图描述的那段历史的标尺。

III

巴克森德尔(Michael Baxandall)在他的名著《十五世纪意大利的绘画与经验》(*Paintings and Experience in Fifteenth-Century Italy*)中描述了文艺复兴的艺术家和观众所拥有的共同信念，讨论了他们对作品的意义和象征符号的含义所具有的大致相同的理解，那是当时人们欣赏艺术的基础。20世纪的艺术家和观众则缺乏这种共识，现代艺术家不是被怂恿着去发表对自己作品的看法，就是主动去渲染自己作品的玄义。他们这样做当然有他们的优势，因为他们是唯一能够告诉我们创作时的内心想法、感情状态和所面临的问题的人。然而，我们在多大程度上能信赖他们的自述呢？他们的想法和个性，特别是所要解决的创作问题，又在多大程度上能在作品中实现呢？这是我们不得不质疑的问题。另一方面，他们的作品是视觉之物。对于视觉作品来说，语言不过是附加的，或者根本毫不相干；他们的说明再重要，也只能是作品的注脚，正如本书作者所说："还经常沾染上思想或意识形态的尘埃。我们相信艺术家个人灵魂的特殊性，但是我们更关注他个人灵魂的生长过程。"因此，他们作品的真正处境和意义，还要靠我们去判断。换句话说，要想抓住事实的魂魄，就要不为听闻所没，就要

既有智度，又有神会，具有先哲所谓的史学的神悟之才（the divinatory gift of the historian）。特别是在当代，艺术舞台已经完全国际化，艺术之间的交流和影响已经没有多大障碍的情境中，就更需要我们超越性地对艺术品作出自己的理解和描述。

IV

记得阿尔波斯（Svetlana Alpers）曾敏锐地指出，巴克森德尔智慧地将贡布里希的“观者的分享”（Beholder's Share）转化为“时代之眼”（Period Eye），以描述文艺复兴的意大利和德意志为何会形成某些时人皆知的艺术形式。巴克森德尔作为贡布里希的学生和《范式与形式》（*Norm and Form*）的编者，把老师在社会艺术史方面的成果自然地吸纳进自己的《十五世纪意大利的绘画与经验》之中，那是不难理解的。而时代之眼作为贯穿其书的一个重要观念，则与研究赞助人的取向殊不相同。它不是把关注点集中在特定的赞助者身上，而是从诸如戏剧表演、几何测量等当时的各种文化行为和知识中寻绎出关涉理解艺术形式的视觉形式。在这一探索中，巴氏牢记贡氏的告诫，不是把集体视觉文化归结为时代精神，而是用时代之眼来消除它的玄学含义，并特别强调了它与个别画家的技艺之间的关系。

巴氏的书副题为 *A Primer in the Social History of Pictorial Style*，出版于 1972 年，很快被誉为社会艺术史研究的标志性著作。在欧洲，由于法国是一个革命浪潮最汹涌的国家，社会艺术史的焦点很快就瞄准了它。克拉克（T. J. Clark）的《人民的形象：库尔贝和 1848 年革命》（*Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*，1973）、克劳（Thomas Crow）的《十八世纪巴黎的画家和公共生活》（*Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*，1985）、伯克（Peter Burke）的《路易十四的编造》（*The Fabrication of Louis XIV*，1992）都是著例。而亨特（Lynn Hunt）对于法国大革命时期政治讽刺画的研究，可以说是步贡氏的后尘（参见贡氏的 *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication* 及其相关论文），提出了别致的理论：由于法国当时约有一半以上的人是文盲，于是视觉形式就成了那些人获取政治信息、感受革命思潮的主要媒介。后来，作者更把探针延入了法国大革命中的家庭传奇（*The Family Romance of the French Revolution*，1992）。

在世界近现代史上，也许中国是比法国在社会艺术史方面拥有更丰富资源的国家，即以“家庭传奇”为例，大概经过“文化大革命”的人都能提供一些更具体更切肤甚至匪夷所思的素材。因此，一部 20 世纪社会艺术史便是人们悬目以伫的书。

邵宏先生在他的精彩之作《美术史的观念》中指出：“我们有两部艺术史：一部是由不同社会的艺术家及其作品组成的艺术史，另一部是由不同经济、政治及宗教背景的艺术赞助人所组成的艺术史。经验告诉我们，在面对第一部艺术史时，有关艺术家及其作品的解读常常充满想象，而面对第二部艺术史时，社会学的艺术史家则坚称他们面对的是真实存在而非想象的艺术事件。”《20 世纪中国艺术史》的英文题目标明，它是一部 A History of Art in Twentieth-Century China，即一部由艺术家及其作品组成的艺术史，而不是一部 A Social History of Art。然而，作者以宏大而自由的笔法，描述大量社会艺术史的内容，提出了一些令人惊觉的

问题。这些问题牵曳着艺术家、艺术品与政治、经济及意识形态等社会因素的关节点，供给人们去继续思索，以引发深意，铺叙成篇。简而言之，作者在叙事之外，参比兴之义，这也许是本书戛戛生辉之处。

V

以上所述，是我阅读《20世纪中国艺术史》的一些感受，很可能作者最有光华的创见，我却当面错过了。搁笔驰思，不禁又想起了费曼的演讲。在物理学篇的第一卷中（*The Feynman Lectures on Physics*, Vol. I, Ch. 3），他讲道：

> 一位物理学家和他的朋友在星光灿烂的夜晚散步。他突然意识到恒星发光的原因。就在此时，朋友说："看呀，闪闪的星星多么美丽呀！"他说："是啊，现在这一刻，我是世界上唯一一个知道星星为什么发光的人。"他的朋友只是一笑了之，而对那个时刻跟世界上唯一知道星星为什么发光的人一起散步毫无感觉。孤独是令人伤心的，但是，世界就是如此。

在我看来，这种孤独，也许是那些追求真知者所特有的一种力量，使他们能与宇宙间最神奇的奥秘对话，写出连上帝也不知道的描述。

曩年，曾与朋友通信，述及写作，下笔写得激动，不禁放言：文字当写于风雨江山之外，置诸行囊，修改数年；非敢谓有所发明，唯是水明月夜，与二三知己取以资谈，献茗言欢，时仰the heaventree of stars that hung with humid nightblue fruit，以破岑寂。近日阅读《20世纪中国艺术史》，才知道这也是作者著书的本意，云山缘分，良有已也，因记之卷端，以为小引。

范景中　丙戌年第二个七夕日

前　言

今天，所有艺术学院或者综合类大学艺术院系使用的艺术理论课本已经千差万别，如果愿意，授课教师完全可以使用自己编写的教材，至于研究生导师，往往具有独立的学术立场，由此学生总是能够获得关于艺术的层出不穷的概念和解释。这样的状况使得学习艺术的学生，从来没有像今天这样困惑于"艺术"以及它的含义。而另一方面，作为当今的一种学术常识，艺术本体论的讨论已经式微，"艺术"的定义在当代艺术学科领域也很少为人述及，这种不平衡的状况也反映了一段历史：在过去100年的大多数时间里，我们能够看到艺术家与批评家对什么是艺术给予充满信心的解释，而到了世纪末最后十多年的时间，关于"艺术"的问题却终于被悬置起来。

在我看来，要让学生对"艺术"保持持久的兴趣和认识，最有效的途径可能不是艺术理论，而是艺术史，这种取向在今天尤其显得重要。已经发生了的那些无法抹去的事件（它们通常被称之为"艺术事件"）、名声不凡的人物（他们被称之为"艺术家"）以及给人深刻印象的作品（它们被称之为"艺术品"）不同程度地反映并影响着历史，我们不得不认真地给予对待。20世纪80年代后半期开始在中国学术界和艺术界产生影响的英国学者贡布里希（Sir Ernst Gombrich，1909—2001）在他的《艺术的故事》（*The Story of Art*）里就提醒过：没有艺术，只有艺术家。被称之为"艺术家"的人在不同时期以特殊的方式影响着这个国家、民族以及社会，对这些影响以及构成这些影响的原因给予分析和讨论是完全可以的。1914年，愤世嫉俗的辜鸿铭（1857—1928）在对西方人解释什么是"中国人的精神"时，特别强调了中国人的sympathy和intelligence的重要性，可是，在这100年里，sympathy和intelligence是否已经发生了很大的变化？我们可以通过这100年的艺术来审视这样的问题。当然，对于那些具有历史感和形象思维的人来说，艺术史是一部特别的教科书，这本书能够让他们对生命的意义不断地进行回味，至于复杂的文化问题则很自然地包括其中。

大体上说，艺术的历史本来是由被称之为"艺术品"的物品和观念构成的，从产生以来就没有停止过对我们说话。可是，日久月积，它们的声音往往消逝在历史的远景之后。为了让人们重新获得这些艺术品的含义，发挥它们的作用，人们开始从各方面进行探索，并诉诸文字去精心描述。文字所传递的内容不仅仅是关于艺术的一般知识，读者还可以通过对艺术

史的了解去认识社会的变迁，甚至看出一个时期里某种感觉的发生与消失。

我们所涉及的这100年时间既短也长：一方面，我们已经站在了100年之外，翻阅历史总有亲切和时间倏忽一过的感觉，仿佛伸手就可以触及它的前沿；另一方面，几代艺术家已经过去，关于他们的故事已经恍若隔世，陌生感油然而生。无论如何，即便历史不一定有一个必然性的内核，也不妨碍我们将这100年的资料进行一次连接，我们的目的很简单：让有生命知觉的人获得艺术的知识并理解灵魂的过去。

本书是为那些对20世纪中国历史尤其是这100年的艺术发展史有兴趣的一般读者而写的。专业的研究者知道，用如此篇幅概述这段复杂的历史是远远不够的。不过，历史就是故事，就此而论，我可以不为失去编年史那样的"完整性"、"全面性"乃至"系统性"而感到不安，这也是我没有使用教科书式的要点归纳的原因之一。当然，这里涉及到历史写作的方法问题。20世纪的中国有着太多的变化与问题，如何能够对这段历史给予清晰而有效的叙述并不如想象的那么容易。我的基本方法如下：

首先，我不认为从艺术的风格和语言方面能够清理出一个富于逻辑的历史线条。从本书目录体例上可以看出，我按照这100年政治、经济与社会的演变进行描述，因为，20世纪中国的艺术与这个世纪在政治、经济领域发生的变化有不可忽视的甚至是直接的关系。我们无法回避那些重大的历史事件、政治问题乃至政治人物对艺术的影响，而且这些影响往往是决定性的。所以，当读者在书中发现不少超出艺术作品分析之外的资料与叙述时，最好不要以为这是一种过时的庸俗马克思主义的态度。在我看来，这100年的艺术历史就是一个脱离风格问题而在"思想"、"主义"、"政治事件"、"文件"、"指示"或者"意识形态"的引导下变化与发展的。尽管在这个世纪的早期和晚期出现过一些涉及风格或者形式问题上的争论，但是这些争论都有着功能主义的背景，当我们深入到这些背景中去时就会发现，即便是一种极其个人化的趣味，也经常沾染上思想或意识形态的尘埃。我们相信艺术家个人灵魂的特殊性，但是我们更应该关注他个人灵魂的生长过程。在一个史学方法多元化的时代，毫无疑问，我将冒没有新意的社会历史式叙事的风险。

这里涉及本书使用的"艺术史"而不是"美术史"的用语问题。"美术"一词有着它的历史脉络，它甚至是这100年艺术史中的一个关键性词汇。在过去的出版物中，我们经常看到接近本书题目的书使用的是"美术史"而不是"艺术史"。在这里我们不必从西方的佩罗（Perrault，Charles，1628—1703）、巴托神父（the Abbe Batteux，1713—1780）、孟德斯鸠、日本学者到中国的王国维、蔡元培追究"美术"一词的渊源，广州美术学院邵宏教授在他的著作《美术史的观念》中对这个主题已经有了严谨和权威的研究。我只想说，人们通常使用"美"或者"美的"这样的词汇总是与美化与装饰有关，20世纪初那些朝气蓬勃的年轻学人使用这个词汇时也正是内心荡漾、充满了对理想人生的向往。但从40年代初开始，毛泽东就对中国艺术产生了影响，他从来没有将美术作为一种超然的艺术，除非这个被称之为"艺术"的东西与他理解的革命发生着联系。他非常清楚地表述过这样一种思想：革命不是"绘画绣花"。而事实上，中国美术或者艺术总是经常地至少在20世纪与革命或者政治发生关联。从艺术史的角度看，热爱装饰或美与热爱艺术不完全是一回事。所以，作为界限不清但能够引发问题的"艺术"一词也许更能概括我们要叙述的历史内容，在很多地方例如在关于80年代、90年代

艺术的描述中，使用“美术”这个词很难不牵强附会，这使得我们“更愿意”而不一定是“更科学”地使用“艺术史”这个用语。

通常，读者很想知道涉及艺术作品的若干“什么”，尤其是审美方面的问题。遗憾的是，我几乎放弃了涉及审美问题的叙述，理由很简单，针对这特殊的100年，我们应该让“审美”判断发生在历史判断之后。如果我们对一件作品的社会与历史结构缺乏了解，“审美”判断就会变得缺乏依据而流于个人心理状态的记录。本书的一个重要任务就是希望改变读者尤其是有成见的读者的历史观念，为深入了解20世纪中国艺术的历史奠定一个新的习惯：通过对历史的认识来确定审美或者形式分析的含义，而不是将不同历史时期的艺术拿去与欧洲或者美国的艺术风格作不是正面就是负面的形式比较，以导致一种错误的历史判断。我坚持这样的看法：历史判断是审美判断的基础。风格的相似性或者独创性不是我们关注这100年艺术发展的重点，一位艺术家的重要性或者一件作品的意义仅仅与社会发展中的问题有关，在这点上，我们应该关注的是“为什么”而非“是什么”。相应地，我们会更多地使用“倾向”、“态度”或者“立场”这类涉及“问题”的词汇。同时，尽管太多的个人趣味和风格的确构成了视觉生活的丰富性，但这些趣味不一定成为本书要叙述的基本内容。

阿克顿勋爵(Lord Acton)早在100年前就告诫我们：要研究问题而非时期。的确，我们关注的焦点也是“问题”和由“问题”构成的线条。这样的安排，导致我们对艺术的体裁、材料、手段、形式持有不同程度的对待，我们不能简单地将各个时期的艺术种类逐一介绍，出现在本书中的国画、油画、版画不是作为画种或者某个艺术形式，而是作为某一特定历史时期的艺术问题，进入我们描述视野的雕塑、摄影的情况也是如此。因此，在篇幅上，本书没有将这些内容作平均安排。这样，那些没有进入本书的著名艺术家、艺术品和艺术现象包括丰富的民间艺术也不是没有价值，而是它们需要由另外角度的专著来对待。这也使我很干脆地放弃了那些本可以增加本书丰富性的资料和内容，例如某些区域性的画家或者艺术现象，传统的书法篆刻、瓷器、年画、民间工艺乃至民间雕塑。我认为，倘若将这些让人趣味横生但繁杂的内容放进本书，不仅会过多地增加篇幅，关键是将会破坏这样的宗旨——为广大的读者而不是专家提供一个清晰的历史线索。

大量次要艺术家也不能够成为或者很少能够成为本书的内容。所谓“次要”有这样的含义：他们仅仅延续传统却没有使自己的作品与某个历史时期的问题发生关系；许多艺术家尝试着笔法的改变与细节上的“创新”，但是他们的“改变”或“创新”仍然与历史问题无关。另一种情况是，尽管一些“画家”、“雕塑家”或者“艺术家”在他们生前非常知名或者具有“影响力”，但是，这些“知名”或者“影响力”不是来自自以为是、政治投机就是来自权势，这样的现象在不同时期同样都存在，以致很容易混淆人们的视线。与此相关的是，尽管金钱与权力影响着历史，但是，与历史问题没有关联的艺术家即便有很高的价格记录也很少甚至不能成为本书要叙述的对象。

一些重要的艺术家生活了几乎一个世纪，本书则仅仅关注他们在这100年中具有明显作用与意义的阶段，例如我对刘海粟在1949年之后的艺术经历就没有作太多的叙述。这样做的目的是方便读者能够看到整体性的历史而不是由一个个孤立的相貌构成的肖像群。简言之，本书不想因求局部的面面俱到而牺牲整体的科学。

同样，我相信读者会同意，鉴于本书的方法与宗旨，我也仅仅是断断续续地使用一些生活在中国大陆以外的中国艺术家的资料，他们在国际上可能是重要的艺术家例如抽象表现主义画家赵无极和朱德群，并且，他们的艺术价值与意义也许超出了本书要强调的范围。出于同样的原因，我只有在研究和探讨全球化对中国艺术的影响这类问题时，才会述及其他在海外的中国艺术家。经历过20世纪末这个特定时期的人，知道中国问题与全球化问题有着密不可分的联系，但是，本书叙述范围的局限性不允许作者做漫无边际的延伸。希望这样的取舍不致被误解为对这些艺术家及其艺术事业的轻视。

熟悉20世纪中国历史的读者很容易看出，本书的体例结构是一目了然的：这100年的艺术历程与社会变迁尤其是政治的起浮有密切关系。第一章的时间往前推至1840年，这是中国被动地开始与世界接触的时间，从此，中国的艺术随之迅速发生变化，这个时间点是20世纪问题的开始。由于资料的不完整、1945年的政治变化以及大陆在1949年之后有27年的时间与世界隔绝，使得我们长期以来对民国时期的艺术缺乏冷静而符合历史观点的眼光，不少学者不得不习惯于站在单一的意识形态立场上去观察和分析艺术家的动机、立场与趣味。长期以来，对写实主义或者现实主义的持久宣传与提倡，使得人们似乎真的以为中国人仅仅需要实用的科学而无需理解科学的系统性和复杂性。历史成为成功者的历史，那些被认为不成功的事件与人物便随着时间的流逝而湮没无闻。人们不去认真分析什么是“人民”，什么是“革命”，却习惯于赋予已经发生了的事件以合理性——他们乐于断章取义地引用黑格尔(Hegel，1770—1831)的决定论的表述。我不同意这样的思维逻辑，事实上，当我们重新考察历史时，就能够看到被人有意遮盖的景观，本书第二章的内容就是这种重新考察的结果。在结构与问题的处理上，我尽量避免意识形态立场导致的偏见。由于历史观的原因，人们习惯将1949年至1966年的历史与1966年到1976年的“文革”时期区分开来，可是，从20世纪50年代一开始，我们就能够看到“文革”戏剧的“排练”，不同阶段的艺术不过是这个“排练”过程中情愿和不情愿的表现，第四章的安排正是基于这个理由，也就是说，文革艺术与之前“十七年”的艺术在思想和意识形态的影响方面没有什么截然的不同。由于历史和政治的原因，台湾、香港包括澳门的艺术分别占有20世纪的不同位置。同样由于这种原因，台湾和香港地区的艺术状况显得与大陆明显有别。从50年代开始，台湾和香港就不同程度地承续了早年的现代主义，直到70年代后半期，这两个资本主义的省份或地区的艺术才与大陆的现代主义复苏再次形成一个整体性的景观，所以，第五章着重考察台湾和香港在特定阶段(从50年代到80年代初)的艺术，其主题便是“继续推进的现代主义”。其他章节的安排很容易理解，此处不再赘述。

与现有的艺术史著作不同，本书使用了大量非艺术家及其活动的历史照片，这些照片可以帮助我们对已经逝去了的历史情境给予直观的感受，它们将弥补文字在这些情境描述上的不足。艺术家本来就离不开视觉判断，这些照片将是我们直观了解不同时期艺术家眼睛的依据，它们与文字共同构成我们所说的历史判断。

最后要说明的是，本书使用了很多注释，对于那些仅仅希望了解一般历史的学生或读者来说，可以略去不读，它们只是为那些想要了解更多的“所以然”和进一步研究的读者而准备的。对于繁忙的人来说，的确用不着在注释上花费更多的时间。

书中第六章的内容是在我与易丹教授于1992年出版的《中国现代艺术史：1979—1989》的基础上修改完成的，在此予以特别说明。

本书的写作准备开始于2004年11月，完全进入写作是2005年1月8日之后。2005年9月，我在中国美术学院开设了“20世纪中国艺术史”的课程：第一学期的内容是1900年到1949年期间的历史，我一边写作一边上课，将写出的部分章节匆匆挂在ART218网站上以便同学们阅读，我要感谢艺术家邱志杰——他似乎因在写作和策划展览上表现出来的旺盛精力也被称之为批评家和策展人——欣然对我的支持；2006年3月至7月，课程内容是1950年到1999年的艺术历史，在这一学期里，我邀请了陈履生、邹跃进、殷双喜、王林、高岭、易英、陈丹青、高小华、黄锐、舒群、朱新建、刘子建、洪磊对这50年的艺术作了专题讲授，他们的讲授不仅对学生了解历史有生动的帮助，且对我正在进行的写作提供了不少的资源和问题提示，例如陈丹青的讲授提醒我再次清理100年里现代主义的分期，当大陆正在进行“大跃进”和以后的“文化大革命”时，台湾包括香港的艺术家在另一个政治背景下继续着现代主义的实验，我将曾经作为单列的一章的《台湾和香港的艺术》调整为《继续推进的现代主义》放在了第四章的后面，与大陆1949年之后的艺术状况形成对比，同时，这与70年代末大陆在“思想解放”重新学习西方艺术的同时开始了解香港和台湾的背景形成了合乎逻辑的衔接。高小华的讲座也增加了我对“伤痕”时期若干细节和资料的补充，这些补充几乎是关键性的。我要在这里对这些艺术家、批评家和艺术史家表示由衷的感谢。7月6日至13日，我在亚洲艺术文献库收集台湾和香港艺术的资料，得到了徐文玠、黄小燕的帮助，黄小燕为我及时提供了相关资料，使得我在这个领域的写作得到了基本的保证，在这里要向亚洲艺术文献库及其所有帮助我的人表示感谢。在香港期间，我也得到了汉雅轩画廊的支持，在此我应该对张颂仁先生、卢淑香小姐以及关尚鹏先生表示感谢。石炯与孔令伟提供了五六十年代的《美术》杂志，对于我写作这段时间的历史有很大的帮助，我应该在这里表示由衷的感谢。

写作期间，我就历史学以及资料文献方面的问题经常向邵宏教授请教，他的许多意见对我的写作产生作用，这是我对他表示感谢的基本理由。

我能够有信心写作这100年的历史，与在中国美术学院的博士研究生经历和学习有关，并且，留校之后我开设的课程与本书的写作有密切的关系，所以，我应该对许江院长、曹意强教授、张坚教授给我提供教学和研究的机会表示感谢；我的老师范景中教授给予的支持与帮助来自许多方面，这里也正是我对他表示感谢的机会。

可以想象，如果没有他人的支持，要完成本书的写作是不可能的。在这里我要感谢协助我整理资料的李纯仪、做最后文字校对的蓝庆伟、王娅蕾。

2006年8月31日星期四

目　　录

(上)

（下）

导言：叙述20世纪

1949年之前

历史没有必然性，历史只会不断提供需要我们去不断思考的问题。从1900年到1999年的这个时间段落被称之为“20世纪”，发生在这个时期的艺术就是“20世纪艺术史”要研究的问题。然而，任何简单地翻阅过这一百年文献资料的人都会发现，希望从1900年这个西元时间点开始叙述这段历史会非常困难，事实上，这个时间点完全不适合作为研究问题的起点。1903年到1904年连载于期刊《绣像小说》、之后是载于报纸《天津日日新闻》的小说《老残游记》中有一段情景描述：

这船虽有二十三四丈长，却是破坏的地方不少，东边有一块，约有三丈长短，已经破坏，浪花直灌进去：那旁，仍在东边，又有一块，约长一丈，水波亦渐渐浸入；其余的地方，无一处没有伤痕。那八个管帆的却是认真的在那里管，只是各人管各人的帆，仿佛在八只船上似的，彼此不相关照。那水手只管在那坐船的男男女女里乱窜，不知所做何事。用望远镜仔细看去，方知道他在那里搜他们男男女女所带的干粮，并剥那些人身上穿的衣服。

晚清小说家刘鹗（1857--1909）给我们描述了一幅充满危机的图画：大船破烂不堪，管帆的人各自为政，甚至有人敢于公开掠夺他人的财物。何以如此？我们的视线不得不扫向更远，扫向1840年，就20世纪这段历史而言，这一年爆发的鸦片战争构成了一个影响深远的开端。

在很多明智的传统主义者的解释里，两千多年来的中国绘画也不是一成不变的，语言的不断丰富和变化证明了中国文化的开放性。可是，除了唐代接受印度佛教的影响被认为是中国绘画接受外来因素的一个典型例子外，长期以来的传统路线仍然是两宋时期形成的格局，艺术家事实上没有脱离这个传统哪怕是一步。19世纪末叶，传统艺术家的内心已经出现犹豫，他们在断断续续地看到了西方绘画——即便是宗教题材的圣像画——之后，开始朝着“逼真”、“实写”或者是“相像”的方向对人物形象进行描画，尽管他们的口中仍然是传统艺术思想的术语。这个时期，对人物的造型完全是为了表彰与纪念，而不是对罪恶与不道德的情形的

记录。的确，存在于中国文人知识分子中间普遍的观念是，艺术不过是在经世之余或者不能从事社会活动的情况下的顺心之聊写，所以，他们总是在吟诗作画的雅集过程中完成艺术，尽可能地在纸面或绢上保持诗书画“三绝”（广义的三种艺术形式）的统一，加上在山水、梅兰竹菊这类题材和主题范围的无休止的表现，这样，传统能够十分有力地得以巩固与持续。中国古人从来没有否认过聪颖的重要性，但是，如果智慧用在了画出令人不可思议的新图像上，是非常危险的。正如董其昌（1555—1636）对米芾（1051—1107）的艺术表示了高度的警惕一样，如果创新的笔墨出自一个无名新辈，便难以得到肯定。这样，宋、元、明、清几个世纪延续和变异的“神韵”没有鼓励任何人对传统艺术采取颠覆性的措施——这应该是晚清的基本形势。

直至20世纪初的几年，人们还没有使用“艺术”或者“美术”这样的词汇，可是他们知道书画在传统文化结构中的重要性。细心的人会发现，如果将20世纪艺术的历史背景放在晚清以降，作为经典文化一部分的书画一直处在防御、抵抗以及失败这样的状态和形势中。这些术语也许不像是在谈论艺术，可是，只要我们浏览这个时期的艺术现象，就可以看到，画家们总是在自觉与不自觉的情形中小心翼翼地调整与改变自己笔下的形象世界。一个普通的画家完全可以不去顾及社会的变化，但是，当他在官场中的权力被剥夺之后，当他逃离家乡进入都市的时候，当他身处动乱的社会环境中间，他的大脑与心境便不得不发生反应与改变。功名从来是那些文人知识分子所追求的对象——即便他是一个乡村的私塾教师，他们也总是要将自己的作品展示给自己的朋友阅读观看，以显示他们的清高与教养。儒家思想教导人们，道德高尚、品行优异的人会得到普遍的尊重，除非你是一个出家人，否则就离出人头地不远了。可是，在1840年以后，具体地说，在枪炮的攻击以及西方科学的侵入之后，一个看起来基本稳定的国家迅速发生了变化。这个变化不仅仅是一般的空间占领和交易的频繁，变化事实上开始在各个细节与局部发生，正是这种细微的渐变，影响着人们，也改变着用毛笔或者其他材料绘图写字的人。一开始人们对变化是没有自觉的，蒋梦麟（1886—1964），一个将自传写成了一部历史的著名知识分子在40年代于回忆中描述了这个初期变化的状态：

> 西方商人在兵舰支持之下像章鱼一样盘踞着这些口岸，同时把触须伸展到内地的富庶省份。中国本身对于这些渗透并不自觉，对于必然产生的后果更茫无所知。亿万人民依旧悠然自得地过着日子，像过去一样过他们从摇篮到坟墓的生活，从没有想到在现代化的工作上下工夫。一部分人则毫不经心地开始使用外国货，有的是为了实用，有的为了享受，另一些人则纯然为了好奇。[1]

无论是“实用”、“享受”还是“好奇”，人们肯定为“新”所吸引。太长的岁月接触陈腐，只要有“新”就会本能地去接纳，19世纪末像林纾那样顽固的传统主义者，也翻译了大量影响整整一代新兴知识分子的西方小说，依据人的本性，他一定认为《巴黎茶花女遗事》中的情感与故事是动人的。在很大程度上，海派艺术就是在一种本能的心理状态下“为了实用”、“为了享受”和“为了好奇”接受西方影响的，这种本能性表现在画家有时仅仅是将西洋的颜色用于自己的花卉描绘中，不过是为了好看一点，快感一点。可是，1895年甲午战争之后，由于国家的彻底失败，中国人开始真正将外界视为另一个需要

特别对待的世界，中心主义的帝国观念彻底消亡。不久，中国人开始将自己的书画传统重新表述，渐渐归纳为“文人画”、“中国画”或者“国画”，似乎是想与西洋画或者西方艺术区分开来以明确作为精英文化的立场，然而这种区分似乎表明了中国书画作为一种文明并不愿意与西方艺术发生积极的关系，而又不得不处于守势的情形。

将社会变革、政治变革以及文化变革作严格区分是20世纪末中国知识分子的学术看法，可是，在那个普遍衰朽的年月不同程度地吸纳了西方知识的精英知识分子阶层中，特别是有思想的人倾向于整体性的改变。他们举出了洋务运动失败的例子，说：中国的改变必须是政治上的，因为制度禁锢了人们的创造力；中国的改变必须是思想文化上的，因为儒家思想没有提供关于科学的思想与方法。即便具有深厚传统知识背景的知识分子，如果他们抱着拯救国家于危亡中的思想，也倾向于借用西方的工具——不管这工具是政治的、文化的、思想的还是科学的。大多数人相信：简单地学习技术无济于事，必须从思想与文化上改变中国人。新学、新道德与新政体构成了救亡的整体。不管今天的知识分子是否在学理上表示遗憾，在当时的知识分子精英看来，开始于“戊戌变法”、进而由“五四运动”推进的是一场将社会革命、政治革命与文化革命交织在一起的整体性革命。

这样的背景使得我们很容易理解当时那些在政治、文化以及思想领域的知识分子为什么要参与到艺术变革的讨论中去。20世纪之前，我们能在文人士大夫的精英文化中找到涉及书画的思想，这个思想大致也就是宋代苏东坡以降所有舞动笔墨的人必须遵循的人生态度与修养。六朝时期的谢赫早就提示了一种需要不断领悟的境界，他的“气韵生动”虽然难以解释清楚却构成了教养的关键，像唐代张彦远这类书画史家的著作大多是文献编目，毕竟，所有书画家需要遵循的准则在儒家经典和老庄哲学中已经得到说明，书画家们也仅仅是在不同的境遇中表达对这些准则的理解与领悟，尽管其中还夹杂着太多的呆板与因袭。所以，在像徐悲鸿、刘海粟、林风眠以及其他一些接受西方艺术思想的画家和艺术家用文字表达他们的艺术思想之前，我们也就只能够在那些希望变革的思想文化界知识分子——康有为、梁启超、蔡元培、陈独秀等等的文字中找到不同于过去的艺术思想和观念。20世纪初，不管当时的人是出于怎样的考虑，新兴知识分子成为了鼓吹书画领域革命的批评家，在对于这个“过渡”时期的具体艺术形式没有多少知识的情况下发表意见，[2] 他们就是希望采用西方的新形式去革除清代“王画”的命，而这个时候的“王画”似乎已经成为僵死的象征。画家响应思想家的号召，他们用西方的材料、技法并采纳相应的观念在冲击传统书画领域的同时扩展更广阔的空间，这样，使用“书画”这类词汇就显得有局限性或者不合时宜了，在培养新道德、新人格的过程中，人们更愿意使用“美”或者“艺术”这样的词汇，于是，“书画”渐渐成为了“美术”或者“艺术”中的一部分，而失去了代表中国艺术的唯一性的资格。

接着，连大众都知道了，“摩登”是一种关于时尚生活的翻译新词，这个词在上海这样的城市特别富于感染力，任何人都明白它在日常生活中是什么意思。可是，一旦modern被翻译为中文字“现代”，一旦“现代”这个词被用于学术与思想争论之中，混乱就产生了。20世纪初，我们可以在胡适这类知识精英的文章里读到“现代”或者“现代化”这样的字眼，而且大多数学者也深信：

20世纪的中国艺术与整个社会的发展一样，总是交织着传统与现代化的冲突，很多关于中国20世纪艺术的文章著作也针对这样的问题进行展开。就视觉艺术领域而言，“现代”仅仅限于开始于印象主义，之后是立体主义和未来主义的西方现代艺术，而当时那些精英知识分子所希望的“现代”却大都是“实写”或者“写实”，他们中间大多数没有将已经成为学院技术的“写实主义”与“现代主义”的关系弄清楚。正是在这里，尤其是在面对西方文字 modern，modernization，modernity 的时候，艺术家和批评家发生了持久的矛盾与争议。每个人都可以解释和规定这些词的内在含义，在非常时期，权力的解释还显得更为有力。无论如何，将这些解释和规定用于艺术现象被证明是非常吃力的，并且经常将人们引向茫茫的深渊。我们在了解这段历史的时候，应该使用还原的方法，我们应该通过作品以及当时的各类文献，凭借知识与想象力尽可能地退回到“当时”，特别是应该退回到文字的原始表述以及作品的原子事实，这样可以在我们的内心重新建立起关于这段艺术历史的评价知识，进而不会在“西化”、“革命”、“现代化”这类字眼中迷失。

可能还是早年梁启超的比喻容易让人正确地联想，他说：中国就像离开海岸进入中流的船，正处于“俗语所谓两头不到岸之时”。这个比喻直至今天也很容易让人产生伤感的趣味。人们乐此不疲地使用“中国画”与“现代主义”（西画）、“民族化”与“后殖民”、“东方”与“西方”这样的两分法讨论中国20世纪的文化，评价发生在中国的艺术，即便是20世纪末，这种非此即彼的立场也没有太多的改变，有时出现的“中西合璧”这类表述更接近一种中国人所说的“圆场”，这当然容易使我们联想到徐悲鸿的改良措施，这是否同样也可以视为一种“两头不到岸”的状态？不过在当初，当受人尊敬的陈师曾为传统书画艺术给予优雅的辩护的时候，庆幸的范围仅仅局限在防御，他的“文人画”概念虽然保留了品质与教养，但却将书画的变化局限在了懒惰的心理领域。按照心理学的一般常识来看，人的思想与趣味是受他对未来的憧憬引导的，因此，那些主张引入西方思想与方法的人在心理上不会去追求淡泊，而那些希望保持品行教养的文人，自然希望通过书画来陈述他所承认的精神世界，他们之间的争论从来没有结果，他们的立场也从来就没有一致过。

可是我们注意到，即便是思想最为激进的艺术家，他们对自然的理解仍然是富于内在性的，例如刘海粟在用油画颜料表现风景的同时也在用毛笔抒发对自然的领悟。事实上，出生在19世纪末和20世纪初年的艺术家与以后的尤其是20世纪下半叶的艺术家相比，他们的教养背景与即将遭到怀疑、批判、抛弃的传统并不遥远，他们无疑深受传统的影响与滋润，不同程度地保留着传统文人的儒雅与悟性：

> 一个中国学生如果要了解西方文明，也只能根据他对本国文化的了解。他对本国文化的了解愈深，对西方文化的了解愈易，根据这种推理，我觉得自己在国内求学时，常常为读经史子集而深夜不眠，这种苦功总算没有白费，我现在之所以能够吸收、消化西洋思想，完全是这些苦工的结果。我想，我今后的工作就是找出中国究竟缺少些什么，然后向西方吸收所需要的东西。心里有了这些观念以后，我渐渐增加了自信，减少了羞怯，同时前途也显得更为光明。[3]

遗憾的是，蒋梦麟在20世纪40年代的体会是今天的知识分子难以获得的，在大多

数中断了传统经典教育的知识分子那里，他们已经失去了对不同文明比较与认识的能力。20世纪80年代开始的向西方学习，很大程度上是上半个世纪战争爆发之前的重复，所不同的是，当再次接受西方文明时，传统的香火已近熄灭，人们只有在对渐渐减少的历史痕迹的耳濡目染和作为黄种人的无意识之中似是而非地叙述传统。

二三十年代出现的新兴艺术学校与社团构成了对传统艺术教育的实际颠覆，早期的私塾与作坊式的师承方式因为思想、内容、工具和材料的变化而发生了改变，1905年科举制度的结束在事实上将年轻人接受教育的途径引向了社会，引向了新学，因此，他们接受新学的思想与趣味就成为很自然的事情。西方化的展览与沙龙成为西化青年乐于参与的场所，他们已经强烈地感受到了新的生活方式与关于世界的另一种态度。尽管刘海粟因人体模特的事件受到不断的影响和威胁，可是，人们在获得了解放的空气中本能地开放了人性，传统的道德文章虽然没有与习惯彻底分离，但是，只要可能，人们是乐于接受新的精神气象与可能性的。1927年是国共合作破裂的一年，从这一年开始，人们不再有更多的兴趣去讨论经历了12年而在去年（1926）才结案的模特风波，即便论及艺术，社会的注意力也转向了涉及社会与政治的更尖锐的问题。

从1927年到1937年期间，国民政府在相对稳定的社会中开始了短暂的现代化建设。“白色恐怖”时期，共产党内部经历着政治上的清理与反省，这个具有生气的政党希望重新开始她的革命事业。共产党通过那些具有同情心和理想的青年并以尽可能地将他们发展为自己的党员的方式传播被认为适合中国社会变革的马克思主义思想，知识界对国民党的失望导致更多的年轻人倾向于文化知识领域里的左翼力量，左翼美术运动的思想以及行动受到苏联、中国共产党的影响，所以，在30年代初期，艺术领域里出现了最早的党派立场和具有危险性的政治行为。之前的一段时间发生的争论具有持久的象征意义：伴随着从欧洲（主要是法国）、美国、日本归国的年轻艺术家的艺术实践，关于写实主义与现代主义的争论构成了20世纪最早关于现代主义的不同态度，艺术风格及其表现究竟与这个时期的社会和政治状况有什么关系？似乎没有太多的人考虑清楚。“写实主义”这个用词在30年代的文学领域有其特殊的内容。这个词演变的复杂性在于，1927年4月之后的形势使文学家们将“革命”与“爱情”结合了起来，文学具有一种疯狂的性欲特征，许多艺术家也对“狂飙”充满抽象的激情，这是“革命的浪漫谛克”时期的表现。然而，无产阶级文学概念被引人之后，出现的所谓“口号”式现象招致广泛的批评。1929年，文学界开始普遍使用茅盾于1924年就在介绍前苏联文学的时候使用过的词汇“新写实主义”，而对这个概念进行全面介绍的却是日本理论家藏原惟人（1902—1991），他将前苏联“拉普”理论做了突出重点的引介。面对这个概念，无论作家们如何争论不休，从技术层面上讲，关键是要重新讲究修辞，用当时的术语，是在极其客观的基础上“叙事诗底”展开无产阶级的艺术。可是，“新写实主义”在一些批评家那里也演变为另外一种思想，就像钱杏邨所说的那样：“宣传文艺的重要条件是煽动。”写实的方法加上煽动的意图，究竟会产生什么样的结果呢？在这方面，绘画领域里的写实方法通过通俗的题材与表现产生的一目了然的图像结果很容易让人联想到文学上的问题。

在1937年7月7日“卢沟桥事变”导致

中日战争最后爆发之前的几年里，中国知识分子与日本人之间的关系复杂且充满矛盾。在这样的背景下，对正义与道德的评判，对政治目标与社会基础的认识，对民族危机与国家原则的把握在知识分子中间混乱地进行着。当日本人得寸进尺时，始终坚持与国民党进行政治斗争的中国共产党终于争取到了合法化的机会，1936年国共开始了第二次合作。日军对上海、南京和杭州的占领逼迫大多数人随政府向西迁徙，从国家策略来说，这是战略上不得已的撤退，就个人而言，可以使用"逃亡"、"逃难"、"躲避"中的任何一个词汇。所以，除了少数汉奸以及对时局没有准确判断的人，大多数人的内心充满悲愤。参与战争是军队的事情，可是，对于一个有民族立场和思想的艺术家，也会通过他自己的工作方式进行抗战，何况有政府部门予以组织。国统区大多数艺术家通过手中的画笔和木刻刀参与到了宣传抗日和揭露现实问题的斗争中，尽管之前艺术家们发生了不同观点的争执，然而国家与民族的利益在抗日战争中变得单纯起来，民族危亡之际，艺术家也终于从乱哄哄的争论和被称之为"左"倾的激进主义中得以解脱，他们不是将艺术作为抗日的武器就是完全投身战场。

战争迫使大多数艺术家投入到了救亡运动中。延安的艺术家因为其生存与抗日的目标，将艺术的功能和作用更加集中在了中共领导人所指引的方向上。在艺术为谁服务和"大众化"问题上，毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》(简称《讲话》)不仅成为延安艺术家的指导思想，同时也影响了国统区艺术家对艺术问题的思考。尽管"讲话"的深层背景与共产党党内政治斗争不无关系，但是，在号召并动员全民抗战的关键历史时期，通过一个具有单纯目标的思想来引导艺术家的艺术工作产生了特殊的作用。从艺术实践的结果来看，国统区和解放区的"民族化"、"大众化"以及"民间化"的艺术趋势，除了服务于抗日战争的目的外，同样也是新文化运动的一个合理的结果。

八年抗战的结束，没有让艺术家获得安宁。国共两党为争夺国家政权而爆发的内战，使得不少艺术家继续将自己的艺术服务于对国民党专制独裁的揭露和对共产党的主张——多党联合政府——的歌颂与宣传。1949年的上半年，任何人都能看出共产党获得国家政权已经成为定局。7月2日，在即将被称之为"北京"的北平举行了第一次全国文学艺术家代表大会，这个由国统区和解放区的文学艺术家以及其他相关知识分子共同参加的会议是在共产党巧妙而有节制的领导下——例如成立的中国美术家协会的主席是国统区的艺术家徐悲鸿，而副主席是延安的江丰和游走在不同区域的叶浅予——召开的。艺术家们在同一天举办了"全国艺术作品展览会"。显然，这次全国文学艺术家代表大会以及这个包括了国统区和解放区艺术家版画、油画、国画、雕塑、漫画、连环画作品的综合性展览已经表明：中国共产党已经将曾经是国民党控制的文艺领域完全统一在了自己的领导之下。

1949年之后

50年代的精神气候是热烈而充满可能性的：人们欢呼着新的社会，他们渴望安宁与建设，帝国主义——无论是日本的还是美国的——被赶出了中国，让不少人失望的国民党逃离大陆去了台湾，赢得政权的中国共产党开始领导着这个国家和她的人民，对于大多数人来说，似乎已经没有什么需要焦虑，也没有什么是值得怀疑的了。

来自延安的艺术家在这个时候更主要

的是作为代表共产党的干部接管各个艺术院校和机构，并且组建新的社团如美术家协会，通过这样的组织形式来组织和领导散乱在四处的艺术家。这个时期，具有延安背景的艺术家和管理者显然拥有强大的政治资源，他们大都被认为在政治上可靠，并被赋予代表共产党为巩固政权实施领导艺术的权力。曾经生活在国统区的艺术家被告知必须接受马克思主义的文艺思想，并学习毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，他们开始适应艺术为工农兵和政治服务的社会与政治现实。大多数艺术家几乎同意这样的艺术原则：难道艺术不是为大多数人服务的吗？

从1949年开始的新年画运动以及同时进行的中国画改造，让许多守持传统趣味的老画家忧心忡忡，他们发现过去的买主随国民党的失败消失殆尽以至出现“生路的危机”，同时他们也被要求“抛弃旧趣味”（王朝闻）。他们中间有人说，“新的社会到来，中国画的厄运也跟着来了”。可是，李可染及时告诉他们，在“六七百年以前，中国画就跟着封建社会的没落，走着下坡路”。画家很快面临的是必须用手中的画笔直接表现社会主义的建设和歌颂时代的英雄。画家们在题材与笔墨、继承与创新这类问题上争论不休，可是他们中间的大多数都缺乏党所要求的政治敏感性，他们在很长时间之内都不明白，最为关键的是，画家必须在思想和感情上进行彻底的改造。一些画家尽可能地坚持自己的艺术趣味，同时他们也不得不顺应党的文艺思想的要求。尽管如此，不少画家仍然没有避免在不同的政治运动中遭遇厄运。在改造的过程中，画家们表现出的兴高采烈——像傅抱石表现出的那样——事实上是一种内心痛苦的不得已的表现。改造中国画的真正内涵，就是通过党的文艺思想来统一所有画家的政治立场：艺术反映现实，就是反映党领导的现实；艺术为工农兵服务，就是为党的政治目标服务。

在艺术明显地表现出工具性特征的时候，人们已经感受到艺术的工作事实上已经与这个特殊的历史时期发生了不可分割的联系。创作新年画被认为是在满足大多数翻身得解放的农民的需要的同时对传统与民间艺术给予改造；表现社会主义建设的同时，是宣传党的领导的正确性；对传统国画的改造，不仅是对封建及文人腐朽思想的抛弃，也是使国画获得再现现实、宣传政治思想的可能性；采用苏联“社会主义现实主义”的口号不过是那个时期学习苏联的结果，而以后使用毛泽东“革命的现实主义”和“革命的浪漫主义”相结合的概念，也不过是中国全面脱离苏联控制在文艺上的反映。五六十年代的造型艺术构成了图解性的故事连环画，人们可以从中看到这个时期发生在政治、经济以及党内外的一切事件，抗美援朝、三反五反、农业合作化、大跃进、人民公社、反“右”运动、社会主义教育运动，如此等等。对艺术反映这样的现实在很长时间里没有产生异议，至少大多数艺术家——无论是来自延安还是曾经在国统区的艺术家——同意艺术应该为政治服务，成为歌颂党的丰功伟绩的工具。的确，封建地主阶级和资产阶级的思想以及趣味被认为充满毒素，已经成为被批判的对象，艺术似乎也只能为作为大多数的工农兵服务。没有人有条件并且敢于在这个时期去调查广大的农民、工人和士兵究竟喜欢什么，艺术家仅仅是被告知艺术必须是健康的、歌颂的和具备符合党的要求的政治立场的，在党的文艺思想的不断宣传与教育下，人们似乎真的被培养出来一种新的审美标准和审美意识，以至当他们看到有人对人民空军的形象过分注重阴影时，会控

告画家对人民解放军的丑化;看到林风眠的风景画会指责画家作品的"基本思想不健康"[4]。

尽管艺术家们在50年代经历了不同的政治运动,可是,在"文化大革命"到来之前,画家笔下仍然保留着个人对历史与现实的理解,个人的趣味和灰色的调子,即便在反映重大的革命历史题材的时候,他们也知道历史的真实性总是与人性的温馨发生关联,所以侯一民能够画出刘少奇与黑乎乎的矿工在一起,钟涵敢于表现毛泽东与农民并肩的背影。

没有任何民主党派能够有中共那样强大,可是,党内的政治斗争却将党推向了危机的边缘。当党内发生了不一致的意见并且构成了思想冲突和权力的较量时,斗争就变得白热化起来。这样,以刘少奇、邓小平为代表的政治力量在批判并打倒党内走资本主义道路的当权派的名义下失去了权力和人身自由,与此同时,党内产生了王洪文、张春桥、江青、姚文元等人构成的新兴政治集团,他们在"文化大革命"的十年中成为文艺思想的阐释者、监督者和执法者,他们以无产阶级革命的名义发放具有威慑力的意识形态,以无产阶级专政的名义实施法西斯专政。大多数年轻学生以革命的激情参与到他们完全不知内情的政治运动中,他们想象并创造着革命的狂欢,砸烂捣毁一切与过去时代有关的物品,并成为打倒从中央到地方各级领导人的主要力量;到了新的阶段,工人从工厂进入学校以制止学生造反派的胡闹——之后学生们被要求到农村去接受贫下中农的再教育;解放军被要求支持"左"派,目的在于控制各地武斗导致的混乱局面;以后,全国人民被号召学习解放军,这表明了林彪政治阴谋的进程。

1972年的"纪念毛主席'在延安文艺座谈会上的讲话'发表三十周年全国美术作品展览"是"文革"中首次恢复的官方美术展览,这个展览的许多重要作品出自新一代的画家之手。尽管题材的政治性和规定性与之前没有什么区别,不过,人们事实上看到了画家们对宏大主题的退出迹象,并且在写实方法的范围内出现了色彩与笔触上的趣味。在此期间,尽管官方对农民与工人的艺术推崇备至,可是人们还是看到了技术与语言——无论是油画还是国画——本身的专业性变化,直至1975年,人们对绘画的技法与有限的趣味表示了关注和认可。这一年,毛泽东将邓小平从江西请回北京重新主持中央工作。然而,党内的政治斗争不仅没有结束,反而演变为更为激烈的夺权斗争。当1976年发生了若干悲剧性的事件与不幸之后,党的老一批革命家依靠军队逮捕了"四人帮"成员,重新控制了党的领导权和这个国家的政治局面,并告之全国人民:是"四人帮"的法西斯专政将中国推向崩溃的边缘。"以阶级斗争为纲"的历史结束了,经济建设被重新提上议事日程。艺术开始逐渐从工具主义的历史中脱离出来,尽管艺术还离不开反映现实,可是,艺术的丰富性得以成为可能。在1976年底之前,红卫兵的大批判、毛泽东的画像、工人、农民以及解放军战士的形象构成了十年"文化大革命"的艺术的基本内容。

在大陆推行社会主义现实主义的同时,台湾的艺术家接续了开始于民国初期的美术现代化运动,他们继续着现代主义的种种实验。国民党同样将现代艺术视为异端,在"党禁"解除之前,台湾的文化艺术机构对发生在岛内的新艺术实行了尽可能的控制。但是,在"五月画会"和"东方画会"等一大批艺术家的带动和直接参与下,台湾艺术家不仅直接越过了早期的印象主义、野兽主义、

未来主义以及立体主义，并在仍然严峻的政治环境下追寻着——同时不断地回首自己的传统——欧美六七十年代的艺术运动。那些从大陆到台湾的以及新一代的艺术家促进了岛内现代艺术的进程，直至与大陆的现代主义发生新的衔接与呼应。就时间和艺术的实际状况而言，台湾艺术家保持着从西画运动到现代艺术直至当代艺术的连续性，他们没有中断中华民族进入全球化时代人类文化共同体的进程。

80年代，种种“现代艺术”现象已经汇入了当时中国正在诞生的一种整体性的社会变革力量，她成为一个整体变化的宏大结构中的一环。这个整体变化和宏大结构，在中共中央十一届三中全会公报中可以找到最官方的证明：“实现四个现代化，要求大幅度地提高生产力，也就必然要求多方面地改变同生产力发展不适应的生产关系和上层建筑，改变一切不适应的管理方式、活动方式和思想方式，因而是一场广泛、深刻的革命。”从“星星”美展到85’美术思潮中出现的种种艺术样式并不是单纯的形式游戏，而是社会整体变化在艺术语言上的表述，这些艺术样式产生和变化的根本原因是出自艺术家对现实的评价和对历史批判的需要。

中国艺术家通过各种展览、画册以及其他途径熟悉了西方现代艺术家的作品。正如二三十年代的情况一样，塞尚、凡·高、高更、马蒂斯、毕加索、康定斯基、蒙德里安等众多西方艺术家再次成为年轻艺术家学习的对象。人们从马德升的木刻中看到了珂勒惠支，在何多苓的油画中看到了怀斯，在一些波普现象中看到了杜桑和劳申伯，在众多的作品中看到了德国表现主义的痕迹。这些西方艺术对中国艺术家的启迪和影响也许仅仅是形式意义上的。但我们可以看到，叔本华、尼采、萨特、弗洛伊德、荣格、加缪和艾略特等一大批现代西方哲学家、心理学家、文学家、美学家的著作被翻译介绍到中国之后，就已经脱离了纯粹的学术或者学科领域，而成为艺术家理解和批判自己社会与时代的“思想武器”。所谓的“85’美术运动”，在很大程度上就是80年代思想解放运动的一个组成部分。1985年，批评家李小山对中国画的批评的内在动机，不过是对反映在艺术领域里的制度传统的批判。

80年代末的一段时间里，艺术批评界流行着“前卫”一词，并认为只有“前卫”是革命的。批评家的确也在马尔库塞的思想中找到了启发：风格和技巧——本体的形式载体反映出艺术的成就与革命性，这种成就或革命“预示了反映了整个社会的实际变革”。

另一个值得一提的标签是早期现代主义艺术家就十分熟悉的词汇“现代”。“现代”这个词汇在本书中的内涵范围却并不非常宽泛。它更多地意味着20世纪80年代以来，众多艺术家对中国观众在此之前十分熟悉的艺术思想、观念、形式所进行的形象和行为批判的活动。格林伯格是这样解释现代派的，它“意味着一种转移，一种对前人传统的阐释”。

90年代被称之为“全球化”迅速推进的时代。鉴于多元价值观的泛滥，人们发现已经没有一个能够取得共识的逻辑和技术，也没有相应稳定的占据支配地位的权力，甚至没有权力中心。由此带出了一个隐含的问题：艺术本质的真实性已成为问题。与80年代不同，90年代的中国现代艺术不是消失在日常生活之中，就是成为回避问题的藩篱，成为尴尬的手工活计和肤浅的谋生工具。在很多情况下，艺术成为以策划人为名的权力拥有者发放意识形态请柬和展示文化战略蓝图的佐料。在很多情况下，人们经常发现，艺术家和策划人往往对作品本身没

有太多的兴趣，他们的兴趣在于作品可能给自己带来的别的东西。[5]

我们再次不可避免地涉及“批判性”这个词。这个在80年代一度严肃的词汇，在90年代已经成为一个十分可疑的修饰，一个可以大量生产歧义的词汇。批评家和历史学家在这样一些词汇面前产生了极大的困惑。[6] 与此同时，艺术领域大量出现的是“泼皮”、“艳俗”，在文学领域则是“躲避崇高”、“痞子”。问题的针对性开始减弱了，艺术批评界和艺术史界的主要人物发现词汇变得混乱和难以使用，究竟什么样的思想能够排除种种由词汇构成的迷雾而形成有条理的和具有说服力的观点已成为一个严重问题。此外，市场化的权力系统正在迅速地生长。市场话语系统开始迅速成为一种新的影响力，使艺术家的思想和生产变得更有功利性和实际目的性。

作为影响中国社会生活的重大事件，1989年4月开始6月4日结束的政治风波和1992年2月邓小平的“南巡讲话”构成了一种严肃并且让任何人都感到棘手的历史链条。在这两个政治性事件之间的这段时间里，知识界与艺术界对于未来的认识是盲目和没有洞察力的。非理性的政治冲动被压制住了，无论是保守还是激进的代表人物很快发现，所谓思想的力量是非常有限的，权力尽管可恶，但是权力控制着历史的运行。什么是历史真理？或者说历史的真理性如何才能成为一个不可动摇的实在？这样的问题已经不能回答了，除非知识界或者艺术界拥有实际的权力。于是，精神开始下降，下降到“躲避崇高”，下降到为“痞子”寻找正当与合法化的依据，在艺术领域里是下降到将“泼皮”也视为一种反抗的意识形态。

人在不能正面陈述自己的态度时，总是要通过某种方式为自己不得已的状态寻求合理性的托词，90年代正是在这一点上与80年代形成了明显的区别。在这样的时期，“新生代”成为一个中庸的历史形象，一个放弃80年代“终极关怀”但不至于成为学院模本的形象，艺术领域里真正的个人主义开始了。

无论如何，1992年对于艺术界来讲，是“形而上”神话彻底破灭的一年。轰动艺术界的“广州双年展”在一连串涉及艺术、政治、经济和法律方面的问题中于10月底结束，导致的官司使这个展览获得了可以说是臭名昭著的声誉。虽然“政治波普”是这个展览中新的艺术现象，但是人们普遍关注的是这个展览导致的市场和金钱方面的问题。

作为严肃的理论话题的解构主义没有在90年代初起到催生新艺术的作用，金钱在把“意义”置之高空的同时，也将所有关于意义的追问给悬置起来。当时几乎没有人认识到，涉及“市场”的问题实际上已经关系到中国艺术系统全面设立的问题，它与有帝国主义嫌疑的“全球化”，与资本、资源和人员的自由流动所导致的旧有结构的解体和新的系统在运动中设立有紧密关系。“市场”以及与之相关联的“消费主义”的出现，完全不是许多艺术家或者批评家认为的那样仅仅是一个经济事件，而是一个政治、经济以及文化的综合事件，一个以新的手段反抗旧有意识形态的事件。艺术批评家和艺术史家从来没有面临像今天这样的局面，即：艺术、货币和权力交融一体，构成了新的艺术潮流和历史景观。

正如“现代”一词在20世纪80年代的泛滥一样，90年代，“后现代”这个词汇像细菌一样不知从什么地方什么时候开始泛滥于还没有对“现代”有充分认识的艺术界。[7] 80年代艺术家和批评家的文章中经常出现的尼采、叔本华、弗洛伊德、萨特的名字

在90年代逐渐被福柯、德里达、哈贝马斯、利奥塔、杰姆逊、罗蒂这样一些名字所取代。值得指出的是，90年代艺术界有关"后现代"的学术讨论基本上是杂乱无章的。没有中心，无所谓中心与边缘，传统与现代符号的并置，口号式的滑稽图案，超越终极目的的市场化操作，女性主义的呐喊，对往昔的忧伤和对现实的不满，所有这些东西都或者被理论家们论及，或者被艺术家们体会和表达。

在艺术领域，以如此态度利用"后现代主义"概念的不仅有架上绘画，还有装置和行为艺术、观念艺术。与此相呼应，消费主义观念及其所连带出来的大众文化趣味成为"后现代主义"作品存在的最高依据，哪怕是在一些"地下"展示活动中，寻求政治对立的行为最终也摆脱不了寻求作品"卖点"的冲动。

1993年以及之后的一段时间里，人们开始注意到，由汉雅轩的张颂仁组织的"后八九中国新艺术"在香港和中国境外的展出使国际社会开始正面了解中国当代艺术，这个展览对中国当代艺术在国际艺术舞台上的亮相起到了至关重要的作用。同样是1993年，意大利人奥利瓦成为中国前卫艺术家的中心人物，因为他决定着中国前卫艺术家进入国际艺术流通体系或国际市场的命运。中国部分前卫艺术家带着激动的心情参加了奥利瓦主持的这届威尼斯双年展，成为"走向国际"的第一批中国当代艺术代表。这个事件被认为是中国当代前卫艺术与国际社会接轨的开始，并由此引发了多年的关于这个话题的激烈争论。

1993年3月，在德国柏林举办了"中国前卫艺术展"；1993年6月，澳大利亚悉尼举办"毛走向波普展"；1993年6月，中国艺术家参加意大利威尼斯的"第45届国际威尼斯双年展"以及1994年10月巴西圣保罗的"第22届圣保罗国际双年展"。之后，中国前卫艺术家更加频繁地参加了国际上大大小小的展览。这表明，通过自身的努力，通过国际交往的推动，中国艺术家开始参与国际性的艺术事务。然而，参与国际事务，就必须具有一定的身份(identity)。处于国际事务的中心还是边缘，在获得了国际准人标志之后就立即凸现出来成为一个重要问题。由于中国艺术家频频被邀请参加在西方举办的"国际展览"，所引发的所谓中国艺术的"国际身份"问题，一直困扰着中国艺术界。

显然，1997年之后的中国艺术界相比前几年来说是处在"温水时期"。后冷战现象、军事对抗、地区冲突、经济危机、宗教复兴、区域性权力结构的改变、犯罪形态的繁衍，所有这一切背景，对于中国艺术家来讲只是爱听或者不爱听的新闻旧闻，只是媒体或者类似亨廷顿的《文明的冲突和世界秩序的重建》这样的著作中述说的虚构故事。国际和国内发生着的现实，再没有引发像80年代那样一致的道德波澜，唤起理性与正义的共同焦虑。

1998年被称之为"严防死守"年，这年的洪水施虐将这个国家沉重的历史包袱再次抛在曾经无限关怀民族命运而今却对"宏大叙事"没有兴趣、神情木然的艺术家面前。对于许多艺术家来说，也许只有金钱与带来金钱可能性的展览能够刺激自己的创作。在众多艺术家的私人相册里，20世纪70年代末和80年代充满着开放与理想，而90年代却是自以为是或老于世故的面孔。90年代层出不穷的艺术事件和艺术变迁表明：一个本质主义的时代终于结束了。

注释

1 蒋梦麟：《西潮与新潮——蒋梦麟自传》，北京：团结出版社2004年版，第6页。

2 梁启超在他的《过渡时代论》里这样描述过渡的状况：

> 人民既愤独夫民贼愚民专制之政，而未能组织新政体以代之，是政治上过渡时代也；士子既鄙考据词章庸恶陋劣之学，而未能开辟新学界以代之，是学问上之过渡时代也；社会既厌三纲压抑虚文缛节之俗，而未能研究新道德以代之，是理想风俗上之过渡时代也。

3 蒋梦麟：《西潮与新潮——蒋梦麟自传》，北京：团结出版社2004年版，第93页。

4 1956年《美术》1月号的《读者意见》里，发表了两篇读者来信，批评蔡亮的石版画《人民空军》将人民空军画得"非常猥琐颓唐"，批评者（中南美专马三和、杨之光等18人）表示他们"坚决反对这种只注重技术，不注重内容的创作态度"。另一个批评者认为这是反动派的空军形象。对林风眠的批评见《美术》1963年第4期《林风眠画展观众意见摘录》。其中一个批评者使用了这样的文字：

> 从他的画中可以看出不是属于中国民族绘画传统的，是近似外国没落的绘画流派的。……作品给人一种压抑、低沉、沉重、冷涩、孤僻之感，简直有点厌世，使人透不过气来。光怪陆离，奇形怪状。我们的劳动人民就那样丑陋不堪吗？

批评者指责林风眠的展览有资产阶级形式主义的东西，并强烈提醒"我们的艺术只能为无产阶级政治服务，为工农兵服务"。

5 批评家易英在《天涯》1998年第5期的《社会变革与中国现代美术》一文里说："少数几个政治波普（也称泼皮现实主义）艺术家在商业上的成功实际上使他们成为在中国先富裕起来的新贵，这样就形成了一个有意思的现象：他们越在中国保持一种边缘的身份，就越能获得西方资产阶级的金钱，越获得金钱就越在中国过上资产阶级的生活。无论如何，成功的政治波普树立了一个榜样，促使更多的艺术家投入其中，他们到处收集政治符号、政治标识、领袖形象、钱币、军人、警察等，甚至包括普通中国人的形象，经过波普化的丑化处理后，都可以成为政治波普，然而目的只有一个——金钱的追求。但是在西方某些人看来，这才是中国'反抗艺术'的代表。"实际上，中国前卫艺术领域里的部分艺术家已经过上了准"雅皮士"的生活，这种生活对于没有成功的艺术家具有显而易见的吸引力。只是在中国这个国土上，他们的社交圈还不规范和成熟，游戏空间缺乏可循的规律性和高雅的持续性，特别是，在政治上他们还没有合法化的权力支撑。他们的背景大多为金钱，而这些金钱也大多来自国外，来自西方世界。

6 汪晖在《文艺争鸣》1998年第6期的《当代中国的思想状况与现代性问题》一文里是这样谈论"批判性"的：

> 在多元主义文化、相对主义理念和现代虚无主义的各种理论姿态瓦解了任何重建统一的价值和规范的时候，以批判性为其特征的各种理论开始意识到在它们所进行的激烈的批判过程中，批判性本身正在悄悄地丧失活力。

思想界对80年代的"批判性"的反省是敏感的。汪晖写作这篇引起讨论的文章的时间是1994年，而这个时候，艺术领域的个别批评家如栗宪庭正在通过分析艺术中的政治波普和玩世现实主义的倾向强调政治

和意识形态上的对立，以便在新的艺术现象里寻找类似 80 年代那样的“批判性”问题。

7　1997 年第 1 期的《江苏画刊》，刊登了朱青生的系列文章《什么是现代艺术？》。编辑试图通过这篇文章的介绍引导读者对现代艺术有正确的理解。形成对比的是，该期的封面却是一件属于波普风格的作品。其实，这个时候的美术界对于现代艺术已经没有了任何热情、关注或愤恨，即便是攻击者也丧失了攻击的兴趣。追求浪潮的艺术家正忙于制作属于“后现代”的产品，过去对现代艺术不满或者不感兴趣的画家正持续地制作适应市场需要的绘画商品，个人利益成为此时的中心课题。同时，曾经作为前卫艺术阵地的《江苏画刊》在这个时候登出关于现代艺术的文章，表明艺术界敏感性的减弱。

第一章　鸦片战争后的形势,或辛亥革命前的艺术

1840—1911



1-1 传统“影像铺”师傅为人绘像 约翰·汤姆森摄 1865 年

1

“海派”及其象征

历史背景

1897年，一位到中国游历的美国旅行者在描述了长城之后这样结束了他对中国的印象：

从很多方面来说，这座伟大的防御工事已经成为中国的象征。他们都有悠远的年代，都有深广的空间纬度，同样具有辉煌的时代——中国处于繁荣进步的发明创造时期，也是长城功效充分发挥的年代，它每个塔楼上都有放哨的战士，绵延1500英里，成为侵略者难以逾越的屏障。但是，正像这个砖石巨兽曾经经历过成功，现今已经逐渐残破不堪一样，庞大的中华帝国在19世纪的今天已经完全闭关自守，腐朽没落了。她的道路一度四通八达，现在是满目疮痍；她的街道令人厌恶；她的江河沟渠已经淤塞急需疏浚；甚至是她的寺庙也缺乏必要的修缮。她庞大的组织机构在平稳运行中已经疏于管理反应迟钝，腐朽的肌体一触即溃。[1]

与此同时，一位来自英国的英国皇家地理学会会员阿奇博尔德·约翰·立德通过艰难的努力，终于驾驶轮船游历长江并于1898年3月8日抵达中国西部城市重庆：

第二天清晨，在我们把船打扫干净，取出船旗之后，接待委员会的人们乘坐插满旗帜的有篷船来到了；他们大部分是居住重庆的英国和美国侨民，还有些中国朋友们，总共约50人。所有旗帜，包括英国、美国和日本领事的国旗，都转移到我们的“利川”号上，朋友们全上船后，我们便满怀胜利的喜悦开航了。这些朋友热烈地欢迎我们，著名的美国医生给了我最高的赞誉，郑重宣称，我这一壮举足以使我获得美国公民的称号。到达重庆时，道台（即总督）派来更多炮艇，全都装饰得喜气洋洋。最后，我们在礼炮声和噼里啪啦的鞭炮声中，在古城重庆的朝天门下靠岸。……不管怎样，我们的目标已经达到，这就是展示在扬子江上游通航轮船的可行性，以及引起公众对通航必要性的注

意。现在货物从上海运抵重庆的平均时间是3个月，而且6个月也是常有的事情；如果考虑到这种情况，我们就可以认识到，一旦建立起轮船的定期航班，对这个富庶省份的贸易将会增加多大的推动力。现在已经可以肯定，通航不会推迟得太久了；通航的最终实现，将是对倡导者们的最大报答。直到建成与峡谷平行的铁路以前，对于江上的巨大运输业务，轮船将执其牛耳，而现在却由脆弱的帆船承担。目前命运悲惨的纤夫队伍将逐步得到解脱，在矿业发展起来，新的工业建立起来以后，他们将能找到报酬很好的工作。[2]

在以上的两个记录的时间点之间，还有这样的一个记载：

光绪二十四年戊戌(1898)四十一岁。正月初二日，总理衙门总办来书，告初三日三下钟王大臣约见。至时李中堂鸿章、翁中堂同龢、荣中堂禄、刑部尚书廖寿恒、户部左侍郎张荫桓，相见于西花厅，待以宾礼，问变法之宜。

荣禄曰："祖宗之法不能变。"我答之曰："祖宗之法，以治祖宗之地也，今祖宗之地不能守，何有于祖宗之法乎？即如此地为外交之署，亦非祖宗之法所有也。因时制宜，诚非得已。"

廖问宜如何变法？答曰："宜变法律，官制为先。"

李曰："然则六部尽撤，则例尽弃乎？"答以："今为列国并立之时，非复一统之世，今之法律官制，皆一统之法，弱亡中国，皆此物也，诚宜尽撤，即一时不能尽去，亦当斟酌改定，新政乃可推行。"

翁问筹款，则答以："日本之银行纸币，法国印花，印度田税，以中国之大，若制度既变，可比今十倍。"于是陈法律、度支、学校、农商、工矿政、铁路、邮信、会社、海军、陆军之法，并言日本维新，仿效西法法制甚备，与我相近，最易仿摹，近来编辑有日本变政考，及俄大彼得政变记，可以采鉴焉。至昏乃散，荣禄先行。是日恭、庆两邸不到，阅日召见枢臣，翁以吾言入奏，上命召见，恭邸谓请令其条陈所见，若可采取，乃令召见，上乃令条陈所见，并进呈日本变法考及俄彼得变政记。[3]

这三个时间点的记述均来自不同个人在19世纪末的经历，第一份描述提供的是一幅象征与寓意的图画，它是对一个东方国度所处的危机现状的概括；第二个记录更像一幅现实的图景，使我们能够看到这个时候中国的一个局部，或者说是西方人的生活与工作渗透进"长城"机理的细节；至于康有为(1858—1927)的记述，则是一个严峻的报告，表明了这个国家的政治已经处在急遽变化的时刻。

1897年至1898年期间的形势对于任何一个关心国家命运的知识分子或者士大夫来说都是难以简单明言的。在他们的文字里，经常出现太多类似"山河已割国抢攘"(康有为)、"遂渐渐摧落失陷"(梁启超)、"天涯何处是神州"(谭嗣同)这样的悲愤情绪。社会的机理在太多的知识分子看来已经彻底腐朽，就像晚年被押赴新疆的路上还惦记着家里倪云林(1306—1374)山水画的刘鹗在他的小说《老残游记》第一回的标题所表述的那样："土不制水历年成患，风能鼓浪到处可危。"所有使用文字来描述这个时期社会状况的文人知识分子，已经不太可能有心绪将那些表现逍遥与淡泊心境的文辞用于对现实的描绘。

艺术家的工作与实际的社会现实也许不应该有直接的关联，或者说艺术有着自身

独立生长的逻辑，画家总是曲折地而并不是过分直接地反映他所处的社会背景。但是，在一个发生关乎每一个人未来命运大变化的历史时期，仅仅只有孤芳自赏——尽管这种“孤芳自赏”具有深厚的教养——或者至多满足市民商贾趣味的图像泛滥，多会使人心生厌倦和严重的不安。事实上，这样的厌倦和不安早在鸦片战争之后的画家内心中就已经非常明显地表现出来了。晚清海派的早期代表任熊（1823—1857）在他即将辞世时（1856）完成的《自画像》里，就有了这类不安心理的告知，尽管画中的人物显得有力而健壮，但是，这种力量的方向似乎没有任何明显的提示，看上去，人物的状态仿佛表现出一种心理上的茫然与矛盾。画中的题词为此做了注脚：

莽乾坤，眼前何物？翻笑侧身长系，觉甚事，纷纷攀倚？此则谈何容易！试说豪华，金、张、许、史，到如今能几？还可惜镜换青娥，尘掩白头，一样奔驰无计。更误人，可怜青史，一字何曾轻记！公子凭虚，先生希有，总难为知己。且放歌起舞，当途慢憎颓气，算少年，原非是想，聊写古来陈例。谁是愚蒙？谁为贤哲？我也全无意。但恍然一瞬，茫茫渺无涯矣！



1-2　任熊《自画像》1856年　纸本水墨设色挂轴　177.4×78.5cm　故宫博物院藏

1856年的中国已经让人焦虑不堪，清政府继续遭受着太平军的威胁；广东籍知县张鸣凤动刑教士马赖致死并悬首示众引发“西林教案”；英国军队进攻广州城爆发第二次鸦片战争；广州的十三行洋楼以及英法美商行被烧。这些重大事件与画家没有任何直接关系，但是，对于一个生活在信息灵通的上海、以画为生的画家来说，却能产生复杂的心理影响。任熊习画受惠于陈洪绶(1598—1652)，但世俗社会的变化对任何一个人，尤其是事实上退出自然的画家将有决定性的作用。画中的人物已经脱离了传统的描绘，只是这种变化没有改变人们非常熟悉的传统笔法，而且这样的笔法与表现对象之间的关系本身就是一种矛盾的象征。

任熊应该是海派早期最为有影响力的人物之一，他的早年经历表明他接受的是传统教育：古典诗文、骑马射箭、训练武艺，这些背景没有告诉他任何新奇的事物。在人物画方面，他尽可能从陈洪绶那里获得技艺以及传统文人的体会。可是，他笔下的人物没有使用任何古拙、复杂、蜿蜒的线条，他也许是本能地抛弃了传统文人画中表现韵律的线条，代之使用的是简洁明确地表现。同时，这些线条已经不完全是为了一种自娱的需要，相反，画家希望能够将所描绘的对象尽可能准确地表现出来。有艺术史家提到了任熊在表现人物的性格特征，产生这样的印象可能是由于画家的作品表现出一种希望接近视觉真实的愿望。任熊经常放弃悠然自得的环境，他尽可能地突出人物，与陈洪绶的画面不同，任熊笔下的气氛丝毫也不轻松，画家似乎感觉到了一种完全不同于过去的气氛已经来临。任熊对传统的反叛心理在他的风景画和一些册页作品里也表现得非常清楚。我们使用“风景”而不是“山水”这样的词汇来表述任熊的绘画是因为他的作品明显放弃了文人画的“山水”概念，他开始将自然的因素在一个更易于理解的构图中来处理。1848年起大约有三年的时间，他在朋友周闲(1820—1875)的范湖草堂居住作画。他的《范湖草堂图》尽管画卷较长，描绘的却是乡村小景。透视虽然是凭借感性处理的，画家尽可能地压低视平线的努力表明他希望画面接近视觉经验，而不是文人传统的境界要求。任熊没有将人们习惯的高逸瞻远放在心上，他关心的是绿树成荫、生机盎然的景象。画家将注意的焦点放在感官与视觉方面，这个情况在他的《十万图》中表现得非常明显，他甚至不去顾及谨慎的文人趣味，也难以照顾到真实的风景，他干脆将山石、丘壑以及溪流单独表现，集中精力在装饰性的趣味上。《十万图》是在金签上所作，给人最为强烈的印象是，华丽富贵是画家想要追求的目标。这样的趣味与那些购买他的作品的商人的要求是一致的。任熊的绘画题材范围涉及人物、山水、历史传说、花鸟以及小景，只要有人要求和喜欢，他并不在乎自己是否应该守住传统的趣味。当他觉得“纤禽烟翡下，小草菟丝多”可以提示一种情趣，就在不顾及章法的情况下将其表现出来——无论构图还是竹帘的处理方式都是那样地不合规范。这个时候，文人境界已经不重要了，关键是视觉上的愉快。任熊的兄弟任薰(1835—1893)在趣味上与之相似，他同样不以超然与忧郁的情绪象征为基础，而是更为关心笔墨间特殊的视觉效果。所以，在表现花卉的时候，色彩艳丽，落笔轻松没有情绪负担，甚至在同一落笔中，笔锋与笔腹的色彩和浓淡变化都成为画家与顾客兴趣的中心。他的人物画仍然走陈洪绶的路线，不过，他笔下的人物大致祛除了古怪的趣味，在环境设置与树木花卉的表现上更为清新。过去的、尤其是扬州等

城市的商贾有更多的传统规矩与欣赏习惯，他们仍然视清淡野逸为趣味的内容，现在，富丽与繁华成为大都市里的商人的趣味，在星星点点的西洋图像和物品构成的更为实用的社会环境里，画面里饱和、健壮、富丽以及强烈的效果，都是受到欢迎的。

尽管我们可以对上海的历史溯源到元代上海县的建立，也可以从元书画家任仁发、曹知白，明董其昌（1555—1636）、陈继儒、莫是龙（1537—1587）、孙克弘、赵左、沈士充等人那里找到文人书画的传统依据，但是，海派——这个词在很长时间里都是那些保守精英用于嘲笑的词汇——产生的直接原因应该在上海开埠之后社会生活的变更中去寻找。[4] 广州、福州、厦门、宁波、上海“五口通商”的结果，导致了大量海外商品的流入，人们对那些感到稀奇的商品的观看、使用以及模仿，构成了他们对环境改变的感受。1843 年 11 月 17 日上海开埠两年之后，英国、美国、法国先后在上海建立了租界。结果，资本主义的生产方式和市场经济对传统的自然经济开始了不可阻挡的破坏，由工业、科学技术及其产品、金融、商贸活动引发的新的生活环境和生活方式，使得在这个城市里生活的人们更加远离了容易唤起“淡泊”的自然环境。潘天寿在他《域外绘画流入中土考略》中有这样的表述：

> 中土为古文明之古国，一切文化，均有独自萌芽，独立滋长，与域外无相关系。稍后，以文化、武力、商业、交通进展等诸原因，渐渐发生域外与中土交互之事实。

这样的表述大致也适用于汉、唐以来的各个时期，不过由于“武力”的原因，域外对中国的影响从来没有像 1840 年以后那样具有强迫性与攻击性，以至一开始中国人的感受是耻辱与愤怒，并且表现出无可奈何。

社会生活的变迁与动乱，使画家渐渐集中在更为商业化的都市。1842 年，清宣宗道光二十二年，中英签订强制性的《南京条约》不仅使中国割让香港，并且使上海等五个城市地区迅速商业化。在买办、商人以及身份更为复杂的人群中，画家更倾向于接近能够支付画款的人。根据文献资料我们知道，任伯年、任薰、虚谷、蒲华、吴昌硕等人 1875 年在上海往来，倘若我们跟随这些画家走在苏州河边，一定会感到惊奇：这个城市的商业与都市化进程已经完全改变了中国文人的生活环境。[5] 在这里凑巧我们可以引用一段由一位叫法尔代尔的法国人于 1875 年记录的文字：

> 中午时分，我们刚吃完午饭，客人们就陆续来了，他们一直待到下午 3 点。然后，我们也坐上车开始访客活动。天气晴好时，我们挎上篮子外出，天太冷的话，我们就坐马车。通常我们会去购物，然后，就像当年风行的那样，去上海的香榭丽舍大街静安寺路（今南京西路）散步。人们在那儿碰面，相互攀比着各自的穿戴和车马侍从。我们的穿着和车辆在这儿足以跻身上流社会，条件相当令人满意。[6]

任伯年

描述虽然来自外国人，但是，他们的生活环境是已经西式建筑林立的上海，从当时的照片上我们可以看到其都市化的情景。所以，即便脑后拖着辫子的画家在类似静安寺路的上海街道上仅仅是匆匆走过，那情境也完全不同于唤起思古幽情的山村小道。这样的影响绝不是短暂和表面的，30 岁就已在上海获得名声的任伯年（1840—1896）

笔下的题材的确远离了作为整体的自然，他几乎只关注花鸟、人物、历史故事。画家经常出入茶馆、鸦片馆的生活方式使他很自然地沾染了城市平民的趣味，那些使用不同手法表现的作品反映出画家对程式的忽视。任伯年在1864年已经开始与任薰交往，从后者那里继续接受不甘因袭的影响。1865年，任伯年已经在开埠城市宁波卖画。在这个城市，他与任薰交往频繁直至1868年他们共同去了苏州。他在同年冬天去了上海，之后，任伯年大多数时间就在这个大都市作画卖画。年少时期受父亲的传授，任伯年用非常流畅的白描手法去描绘周围的朋友，以后是任薰的影响，他大胆的勾勒颇为接近对象，请他作画的人络绎不绝。不过，当我们把画家于1868年完成的《横云山民行乞图》同1872年的《凭栏赏荷图》相比较，可以看出上海这个城市已经有的西方形象资讯很快就对画家产生了影响。在之后的几年完成的人物画中，画家明显地表现出对人物结构与比例的考虑，在使用轮廓线时，画家首先尊重的是被画对象，而不是毫无顾忌的抽象线条。画家于光绪十三年(1887)完成的《高邕之像图》中的人物形象反映出画家尽可能地将人物脸部结构画得接近真实的对象，提篮中的物品——纸、墨、笔、砚和书卷——几乎成为以卖画为生的画家高邕(1850—1921)真实生活状态的提示。



1-3 任伯年 《寒酸尉像》 1888年 纸本水墨设色挂轴 164.2×74.6cm 浙江省博物馆藏



1-4 任伯年 《高邕之像》 1888年 中国画 北京故宫博物院藏

《仲英五十六岁小像》和《以诚五十一岁小像》非常接近准确的人物写生。徐悲鸿对任伯年的《仲英五十六岁小像》的赞赏表明了任对人物形象与特征的把握,以及他使用的笔墨方法在表现对象时的精湛之至。这里,传统的意义存在于兼工带写的技法的熟练程度之中,笔墨虽离传统人物表现很远,但是我们完全可以将这个本来是希望刻画人物的笔墨分离出来欣赏。

在后人看来,任伯年的绘画与传统并不遥远,但是,生动的人物与故事以及富于灵气的画面处理毕竟开始脱离传统绘画的根本性——内在的"气"与"韵"。陈半丁说任伯年的画"超脱有余,古拙朴厚不足"[7],可是,画家周围的人,尤其是那些熟悉这个环境的购画者对"超脱"出传统的内容与表现风格更感兴趣,或者说富于内在性的"古拙"在那些每天能够阅读不同报刊、有条件就去参加赛马场盛会的商人来说,已经变得不那么重要了。任伯年的人物画受到普遍的欢迎,他甚至将生活的一个瞬间也作为他的题材并给予富于活力的表现。1888年的夏天,画家以在上海谋得一小官的吴昌硕的形态为参照,用简单的笔墨完成的人物画在当时是"超脱"于传统的,人们很容易将画家的表现与传统人物画的方法区分开来,因为那些淡彩泼墨的手法是没有太多章法的。可是,观众喜欢活泼的、与过去的人物画比较起来甚至更加接近"真实"的形象,手法如果有利于表现就不会成为欣赏的障碍。当然,城市平民本来就缺乏传统的教养,他们喜欢通俗或可以叫做"时尚"的趣味,日常生活的丰富多彩构成了新趣味不断衍生的土壤,因此,色彩的大胆使用以及对笔法的自由发挥,将传统的含蓄、稳重以及程式讲究抛在了一边。太多的人喜欢上任伯年的通俗中国画,以至当时的市场上没有人能够像任伯年那样受到如此广泛的肯定。那些坚持传统教养的画家因为没有画出超越古人的画来,所以,社会或者市场也就只有以从众的时尚为标准了。事实上,任伯年绘画的超越性在于他多少使用了西方绘画的手法,画家的敏感性使他将自己的关注点放在了素描关系、笔法的灵活以及色彩的漂亮运用上。在以后的中国画变化的进程中,这样的趋势引发了非常世俗的装饰绘画倾向,但是,在19世纪末,受到西方影响的中国画表现出画家对传统的怀疑与退出。与任熊一样,任伯年早年受陈洪绶的影响,他以工笔见长,可是在他以后的改造中,传统的工笔被流畅但缺乏内在教养——"古拙"的另一种表述——的勾勒给替代了。人们可以用"生动"、"明快"或者"清新"这样的词汇来表述画家的艺术,但是,这些词也表明了任伯年更接近大众而不是精英的趣味。传统对于熟悉传统的人来讲是一种很安全的教养,它本身具有深深的诱惑力而让认同者不能自拔,但对于生活在市井环境中的画家来说,如果希望获得认可,他必须顺应流行的趣味进而逐渐退出这样的传统。任伯年在年轻时参加过太平军,这个经历似乎与他以后的人物画有所关联,从小就参加太平军而没有去接受系统的传统知识训练,这本身就是画家市民化的基因。到了上海,任伯年的花鸟画因为自由甚至轻率的笔法而受到普遍的欢迎是不难想象的,因为他的顾客不再是优雅而富于传统教养的文人士大夫。我们从画家题材丰富的作品中可以清楚地看到,任伯年生前获得的名声来自他对不同趣味的适应性,而这样的适应性却是以丧失"正宗的"传统趣味为代价的。山水题材为花鸟和人物所替代,这说明来自更复杂阶层对作品的购买,导致画家对市民社会环境的适应与无尽头的依赖。[8]环境发生了根本的变化,精

英们所要维护的教养知识已经抵挡不了市民社会日常生活的侵蚀，所以任伯年的艺术题材非常庞杂：远古英雄(《女娲补天》)、民间生活(《送子观音图》)与故事(《群仙祝寿》)、文人故事(《羲之爱鹅》)等等。任伯年需要应付的社会关系可以被称之为"三教九流"，而正是这样的社会关系，阻挡了画家继续落入对传统津津有味的模拟。

吴昌硕

与任伯年几乎是一种师友关系的吴昌硕(1844—1927)对艺术的爱好来自本能，尽管他的家世有诗书艺术的传统。他的家庭早年经历了太平军的动乱，全家颠沛流离，混迹于难民中四处漂泊。直至21岁，吴昌硕与父亲重逢，开始了相对稳定的生活。1875年，他已经出现在上海，在此之前，吴昌硕获得的所有知识与大多数文人秀才没有什么区别，之后也没有任何资料表明吴昌硕对已经能够见到的西方西洋画片有什么兴趣。他结交的朋友不是传统艺术的收藏者如吴大澂(1835—1902)、吴云(1811—1883)、潘祖荫(1830—1890)，就是传统伦理的守持者如郑孝胥(1860—1938)、沈曾植(1852—1922)。画家的交友能力让人吃惊，这为他中年之后获得普遍名声奠定了基础。画家本人对自己的朋友圈也有过记载，不过在类似《石交录》罗列的名字中没有一个是那个动乱时代新思想的敏感者，他们保持着对高洁、渊雅的文人风范的敬仰，他们在一起谈论的是诗书画印的历史与精英趣味。这样，当吴昌硕真正进入绘画领域时，也就只能在传统的山水、花鸟题材上做文章。吴昌硕年轻时期在金石、书法方面的功底令人印象深刻，他在上海游历时，受到赵之谦的影响，后者在书法和绘画中大胆的色彩运用给予吴昌硕以激励。此外，在探讨如何学画时，任伯年干脆提示吴昌硕以金石的经验入手绘画，这样可以产生个人的风格。这个提醒非常关键，在很大程度上讲，金石书法的进入，彻底完善了传统绘画的疆域。



1-5 吴昌硕 《四友图》 1917年 中国画 149×80.2cm 天津人民美术出版社藏

吴昌硕为官断续数年，这当然有纯粹生计方面的考虑，直至56岁请辞安东县令时，他才开始全心投入艺术，自此，他开始名声卓越。吴昌硕的诗书画印表明了画家在传统领域的功夫，在很大程度上讲，正是画家

保持传统趣味的综合能力和精力，构成了他产生普遍影响的原因。可是，他在梅兰竹菊——这些是吴昌硕绘画的主要题材，他也喜爱藤本植物，偶作山水、人物与神佛——的表现上使用的自由笔墨不是因循规矩的，人们已经认定了画家在篆刻书法上的传统功夫，也就不去更多地理会他在笔墨上的放肆与构图的平面和抽象；买主看到那些轻松题材中书法艺术的笔法与造型，自然地会同意这类并不陌生的表现；即便他使用了鲜艳的色彩表现花卉，也被生活在灯红酒绿的都市购买者所认可。潘天寿非常强调吴昌硕在使用西洋颜料上的重要性：

> 西洋画的颜色，原自海运开通后来中国的。吾国在任伯年以前，本曾有人用它来画国画，用西洋红画国画可说开始自吴昌硕先生。因为西洋红的红色，深红而古厚，可以补足胭脂淡薄的缺点。再则深红古厚的西洋红色彩，可以配合先生古厚朴茂的绘画风格，因此极喜欢它。[9]

这里我们可以看到物理性特征是如何对艺术家产生感官上的影响，而画家又是如何对这样的影响做出反应的。显然，感觉与直观的心理特征成为画家改变绘画方法和风格的依据，而像胭脂这类淡淡的颜料所能唤起的“意境”就变得不那么重要了。

的确，在日常生活的影响下，画家已经渐渐脱离严格的形制，层出不穷的新鲜事物出现在市民商贾的生活中，仅仅通过传统手法来继续叙述视觉经验似乎已经不合时宜，起码难以刺激人们的感官。相反，轻松的笔法和饱满的色彩更容易适应市民阶层的口味。吴昌硕本人是有意于传统趣味的，他在生活方式、思想表达上尽量靠近文人习惯与精英作风，但是，他 50 岁之后的绘画反映出对这些习惯与作风本能的甚至是没有觉察的脱离，因为在他的作品中，传统文人所具有的“孤高”或者“冷僻”的情绪已经没有了，笔法“轻松”、内容“吉利”和趣味“通俗”，他根本就没有愿望去努力达到“墨点不多泪点多”这样的要求，在喧嚣、急促而杂乱的市民环境中，人们的确不需要开始于苏轼（1037—1101）等人、以后在元代画家那里有所发展的内在性了。至于画家类似“苦铁画气不画形”这样的思想也仅仅是传统画论在文字上的重复翻译。有些艺术史家相信这是一种对文人传统的丰富与富于活力的增加，同时，因为金石与考据学的发展和影响，人们认定吴昌硕在完全不影响传统秩序的前提下完成了新时代的“古意”，只是这样的“古意”“不弱怯、不酸冷、不清淡、不单薄、不荒寒”[10]，可是，正是在这些获得相反描述的画面中，“古意”渐渐消失了。任何人必须面对画面思考艺术，这样，敏感的观众就只会去接受画面的“清新”与“活泼”而不是“古意”的影响力。吴昌硕的影响无疑限于传统领域，他完全不受所处时代的政治、思想变革的影响，他可以将趣味去适合商人或者那些出得起金钱的赞助人，却对西方艺术本身没有太大的反应。他坚守诗书画印的传统，他相信这个传统是能够延续下去的，不少深深迷恋这个传统的年轻人向他学习也成为了他坚定信念的有力依据。他的那些著名的学生，例如陈师曾、王一亭（1867—1938）、王个簃（1897—1988）、潘天寿以及实际上没有谋面的齐白石，在之后的努力中也总是表现在如何利用毛笔、纸和墨汁，去演变新的笔墨趣味。

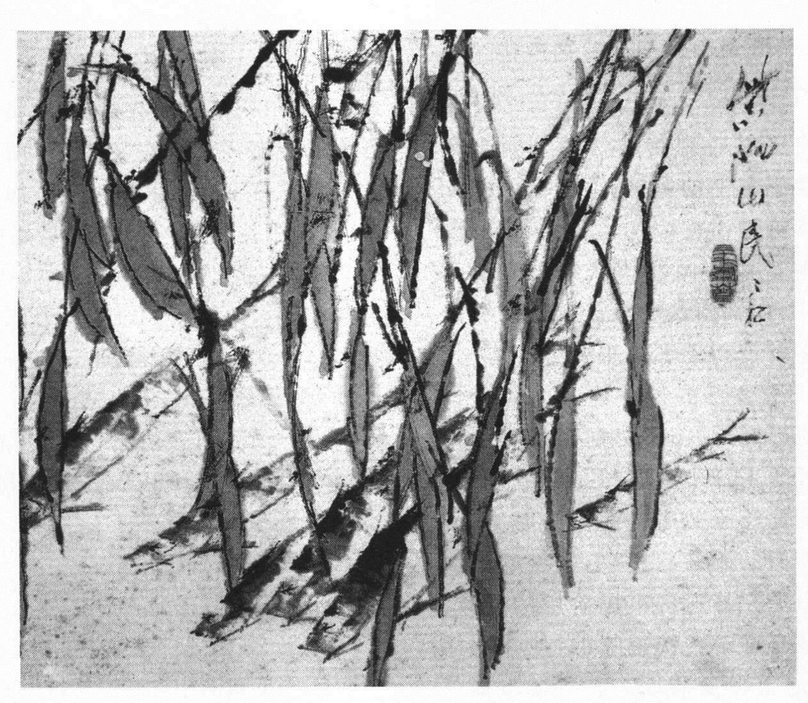
虚谷

早于吴昌硕去世的虚谷（1823—1896）原名朱怀仁，他是海派艺术家里在笔法和趣味上富于教养而不失变化的画家之一。就

像他以后的名字“虚谷”的含义，画家似乎有意隐藏了他的身世，人们对他的生卒年、姓氏和籍贯都存有疑义。不过，从他的军队生活到九华山改名做和尚(1853)表现出有趣的经历。他在扬州、苏州和上海的游历使他结识了很多诗人与画家。其间他作画写字自娱，可是由于没有了经济来源，他也以卖画为生。人们通常这样认为，也许是虚谷修禅悟道的历史，使得他即便是在商业化的上海也表现出孤寂与淡然，在面对他的绘画时，有人还是使用了这样的表述：“其好像不食人间烟火。”可是，虚谷自己承认：

> 天生寒骨任周旋，
> 满纸梅花岂偶然。
> 闲时写出三千幅，
> 行乞人间作饭钱。

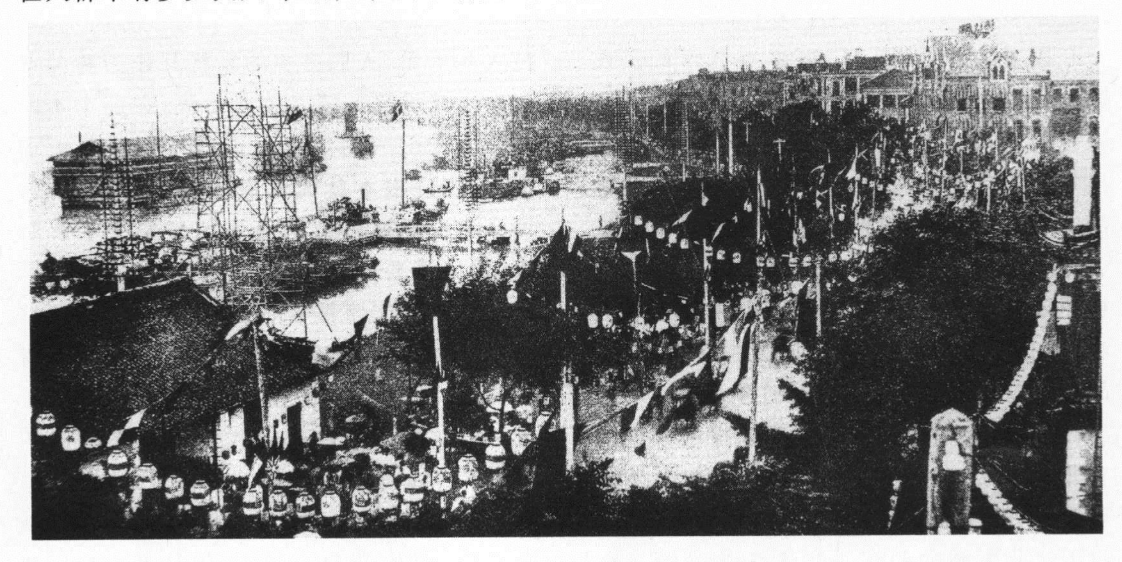
虚谷在花鸟题材上的丰富性超过其他画家。他爱使用断笔、干笔、破笔，笔锋做侧逆表现，以不同轻重的墨色作穿插，形成了非常独特的趣味。相对于任伯年和吴昌硕，虚谷的风格不具有明显的迎合性，他厌倦世俗的计较与矛盾，以至他自谓“倦鹤”。这种传统文人的气质始终支撑着虚谷的艺术，生命是重要的，日常生活本身充满魅力，他似乎希望在世俗的社会环境中达到超然的境界。虚谷在气质上与传统文人的追求有些相似。只是，在使用象征手法的时候，虚谷放弃了对社会的寓意，远离了文人画中经常表现的潜在的政治立场。金鱼、紫藤象征升官，松鹤、灵芝象征长寿，牡丹象征富贵，如此等等，虚谷丝毫不打算与世有争，他不过是希望满足那些索画的商人和市民的爱好而已。但他在晚年仍然接受了些许西方艺术的影响，在人物画方面尝试着画出结构与明暗关系来。



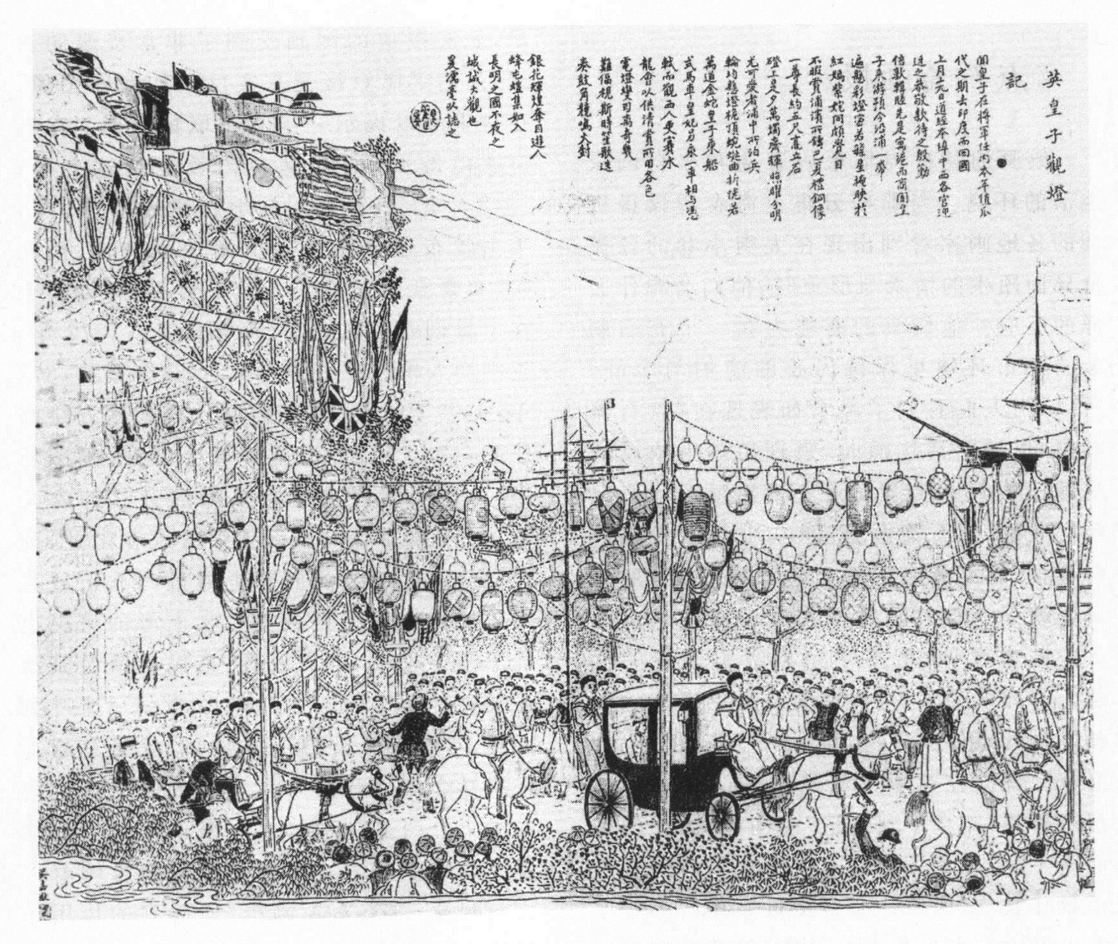
1-6 虚谷 《册页》 1895 年 10 联纸本水墨设色册页
每页 34.7×40.6cm 上海博物馆藏

《点石斋画报》

绘画的题材与形象内容通常来自画家生活的环境。当那些云集上海希望谋得机会的各地画家看到出现在大街小巷的各类奇异而陌生的情景与形象时，他们会有什么样的反应？他们真的有能力在一个充满刺激的都市环境里保持内心的淡泊与宁静？所以，当人们看到了吴友如表现在《点石斋画报》里的生活场面时，表现出极为浓厚的兴趣。从1884年开始在上海出版发行了14年之久的《点石斋画报》事实上是一份图画时事报，创办者弗雷德里克·梅杰的目的很可能就是这样：如果不去报道那些杀人放火的城市案件，似乎不足以吸引读者的注意。这样的结果，是促使吴友如尽可能地勾画发生的事件和人物，包括一些外国发生的事情。我们在这里选取了《点石斋画报》中报道外滩“英皇子观灯记”的图画，画中的场面与1887年的一帧关于“外滩举行罗马天主教狂欢节”的照片非常接近。我们不知道在人群中有多少文人与画家，但可以肯定的是，如实报道的图画受到了非常普遍的欢迎，人们更愿意接受真实反映的新闻图像。在这里可以提示一下有关联的背景：在五口通商的同时，耶稣会传教士到达上海；1848年，上海徐家汇神学院建成；1851年，天主教布道会在中国上海设立教堂、孤儿院、育婴堂及圣母院；1857年，英国传教士在上海创办中文报刊《六合丛谈》；1872年，英国商人梅杰在中国上海创办《申报》；1877年，梅杰又创办《瀛寰画报》，发表西方绘画作品；1880年，上海基督教会创办《画图新报》。这个读上去有点枯燥的背景的含义是：一个都市化的全新生活方式在工业、商业与城市化建设的同时也通过西方宗教与文化的传播而受到推动。在上海的情况也许不同于北京，历史地看，市民生活及其演变本身就是一场革命。从19世纪后半叶到20世纪初有很长的一段时间，像梁启超那样将媒介作为政治鼓动工具的倾向在上海并不十分明显，相反，对时事给予报道和读者了解时事的方式却潜移默化地影响着人们的观念。《点石斋画报》所起到的作用正是我们所说的一种潜移默化的革命。



1-7 1887年，上海外滩举行罗马天主教狂欢节



1-8 上海《点石斋画报》报道外滩“英皇子观灯记”

因为《点石斋画报》而卓有名声的吴友如（？—约1893）来自吴县。他一定看过很多传统书本插图，熟悉线条的运用。尽管他早年效法改琦（1773—1828）、任熊的人物画法，不过看来更明显的影响来自英文报刊或者像土山湾书籍那样的教会资料里的西方插图，吴友如很轻松地适应了透视与相关方法，尽管他也经常保持平行线的使用。读者的确希望了解每天发生的时事，不仅从文字，也从图像中获取信息。正如报纸中的内容非常杂乱一样，吴友如的图画题材包罗时事新闻、市井生活、民间故事以及国外传奇。对于这些图画的品评采用传统的画论方法将无从下手，人们更多的是将其作为新闻或者故事来看待。读者关心时势，在那个不断有西方人出入的城市里倘若不知晓每天的情况，也许根本就无法有效地生存。显然，民众不可能通过似是而非的形象去了解时事，他们需要明白无误的内容指引。所以，吴友如通过文字配合的图画仅仅是一种类似说明书的通俗读物：没有幽雅生趣的树木花鸟，更没有气韵生动的笔墨。[11] 生活在传统宅院里的落魄文人或者衰败家族里的遗老对于这样的绘画是一点也不认真的，但是他们却依赖于这样的新闻报刊与传媒资料了解外面的世界，无论他们对于所看到的

内容做出怎样的反应。

画报的产生不仅仅是因为有了石印技术这样的条件。事实上，道光时期，澳门、广州已经出现石印所，光绪年间，外来的天主教会通过石印技术印制宣传品。真正的促进因素来自商业化的社会要求。五口通商与太平天国导致的江南地区的动乱，迫使不少江浙富商贵族迁移上海，在租界区域寻求保护，这样，租界区域的治外法权虽然对中国政府官员的权力有所限制，却为租界区内的商贾提供了优势，依附外国势力的中国商人的地位获得了提高。值得注意的是，在租界区域的生活不同于过去，毕竟西方人的生活习惯和工作方式构成了重要的影响。这样，报纸、书刊、画报以及其他娱乐活动应运而生，当然，那些传统的地方节目也完全混杂其中。由于有了新的读者市场，画家的需要不仅增多，而且对艺术的表现方式也提出了社会功能化的要求。

画会

出版于1920年的《海上墨林》可以被看成是一部上海美术简史，作者杨逸收集了自宋代至清代数百位书画家的小传，但其中多半为晚清同治、光绪两朝人物。高邕(1850—1921)在书序中写道：

大江南北，书画士无量数，其居乡而高隐者不知，其橐笔而游，闻风而趋者必于上海。上海文物殷盛，邑中敦朴之士信道好古，娴飞翰墨。又代有闻人，雅尚既同，类聚斯广。此风兴起，盖在百年以前。

而《海上墨林》的作者杨逸的说法是：

吾乡先哲，研精翰墨，缣素流播，代有知名。而四方宾彦，挟艺来游，更多至不可胜纪。数十年中，并吾世而相知者，今已恍兮惚兮，弗能尽忆，其历年较远，益甚茫然。

无论怎样，书画家的聚集自然会导致社团组织的兴起，画家高邕记载说：

闻昔乾嘉时，沧州李味庄观察廷敬[12]，备兵海上，提倡风雅。有诗、书、画一长者，无不延纳平远山房，坛坫之盛，海内所推。道光己亥(1839)，虞山蒋霞竹隐君宝龄[13]，来沪消暑，集诸名士于小蓬莱，宾客列坐，操翰无虚日，此殆为书画会之嚆矢。其后吾乡吴冠云孝廉，复举"萍花社"画会于沪城。江浙名流，一时并集。[14]

画会社团的产生表明了这个时期书画家在自然经济解体过程中自由身份的确立和面临的生存问题。除了保留着传统文人雅集的生活方式与趣味以外，寻求类似行业公会的团体力量的支持以保证在这个变动的社会中有效生存是重要的原因。这样的结果是，涉及画家利益的条文就成了画会社团章程中的重要部分。在《豫园书画善会缘起及章程》中有这样的内容：

书例：四尺内整张直幅壹洋。四尺外，加一尺，加半洋，纸过六尺另议。对开条幅照整张例七折。横幅照直幅例加半。手卷每尺，册页每张，各半洋。纨扇同上。镜屏加倍。匾对及碑版、寿屏，书撰不能合作者，归专件论润例。画例照书例加倍。其余书画各件另议。创设此会时已早议定：书则钟鼎、小篆、八分、六分、行楷、狂草；画则山水、花卉、须眉、仕女、飞禽、走兽，咸应合作。即偶有独作之件，亦必另手题款，不仅别开生面，且可各尽所长。但画家大半都仗砚田，因须先筹公私两全之法，庶可共坚始终乐善之诚。今亦议定：所收之润，半归会中，半归作者。如偶指名专件，仍照各人自

有润例，概归本人，与会无涉。

晚清之前的文人结社不过趣味与政治观点的相近，远有东晋南朝时的“竹林七贤”已成为纯粹知识分子的楷模，直至康熙二十五年(1686)，官方明令革除社学，“雅集”始终在文人士大夫不同圈子中间频频举行。可是，当一部分书画家通过参与者认同的宗旨、规章、组织程序甚至办事机构来构成他们聚会的理由时，“雅集”就成为一种具有功能目的和策略性的社团。一开始，书画家聚合在一起的目的是赏景应节、消闲联谊，参与者在笔墨交错中具有感情、思想和技艺交流上的纯粹性，人们很容易联想到宋代王诜(1036—1093)的“西园雅集”，或者明代董其昌等的“画中九友”，这类“雅集”在中国书画家和文人中间非常频繁。

同光之际出现于豫园得月楼的“飞丹阁书画会”开始了一种趣味与利益集团的风气。在这个画会里，先后有王礼(1813—1879)、吴庆云、胡远、倪田(墨耕)、杨伯润(1837—1911)、任预、张熊、蒲华(1832—1911)、吴昌硕、吴友如等重要人物。丹青绘事在此处成为工商行会。飞丹阁是客栈、销售点，因为来自不同方向的利益的复杂性，以致“飞丹阁书画会”虽存传统雅集的性质，却有经营操作的功能。这类行会很多，1889年设立并在1893年起开始代理经营书画的“徐园书画会”，1900年，由张楠(小楼)、吴梼(亶中)、李叔同、许幻园发起的“海上书画公会”的中介与推展书画的性质推动了书画家的职业化。在复杂的社交活动中，交易并为提升书画作品价格所进行的各种努力，成为区别于过去雅集的特征，尽管人们从表面上看到的是文人书画家之间的戏谑与寒暄。例如汪亚尘幼年“每晚同(陈)汉甫到文明雅集看许多上海画家当场挥毫”。“自入文明雅集以后，每夜必到，差不多就是研究中国画的场所。”[15]

这类社团是在商业发展中自然形成的以知名与商业精英——如汪洵、哈少甫、王一亭、李平书等——为领袖的利益集团，趣味固然是核心凝聚力，可是一旦行会成立，那种堂会讲解、前呼后拥的场面就给人以难以攻入的特殊江湖圈子的感觉，同时跨越不同社团的人物——如改琦、杨逸、吴昌硕、王一亭——更是有指鹿为马的能力，表明了他们在市场中的影响力。成员会费、中介费以及公款利息都成为社团得以存在的最根本的条件。[16]

1840年后，具有商业与利益集团性质的画会有：飞丹阁书画会(同治至宣统年间)、海上题襟馆金石书画会(光绪中叶)、海上书画公会(1900)、文明书画雅集(光绪宣统年间)、豫园书画善会(1909)、宛米山房书画会(1909)、上海书画研究会(1910)、青漪馆书画会(1911)、上海文美会(1912)、贞社(1912)、振青社(1914)、东方画会(1915)、广仓学会(1916)。

海派画家

就艺术倾向而言，上述的组织大多数保持在对传统艺术的坚持，在有冯超然、倪墨耕、蒲华(作英)、王一亭、陆廉夫及黄宾虹参加的上海书画研究会的“简章”里，就有“公同推选书画家、收藏家、鉴赏家，随时悟叙，互相考证，以为保存国粹之一助”的表述；青漪馆书画会的宗旨也是“讨论书画，保存国粹”。因此，要在这类画会组织里看到艺术的崭新现象仍然是困难的。不过正如我们已经在许多画家的作品中看到的那样，画家们在对“国粹”进行保留的过程中已经发生世俗化的变异，即便我们将吴友如那样的新

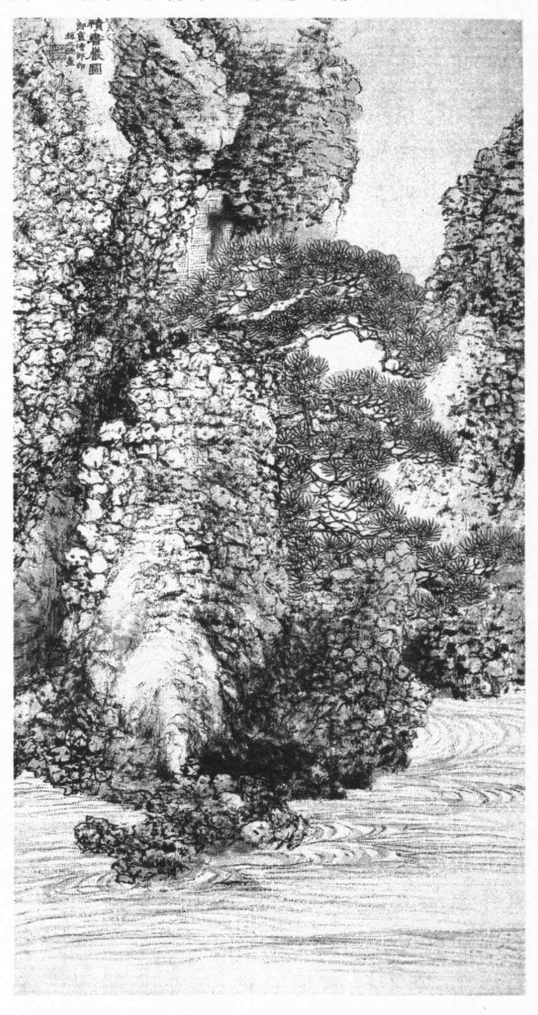
闻图解式的图画搁置一边不论，就大多数书画家而言，西方的影响仍然是不同程度地、微妙地、缓缓地进入了画家的笔端。

“游寓”队伍在不断壮大，开始于宋代的文人士大夫的“文人画家”这个主体身份在晚清不仅面临严重的挑战，而且很快就难以为继。重要的不是画家卖画，而是，只有通过卖画，那些拥有自由身份的画家才有获得未来的可能性。这样，顾主的要求变得非常重要，而新贵与市民的趣味显然是不同于具有传统教养的贵族世家的，像任伯年这样的著名画家并不认为依照顾主的要求作画有什么不妥。清高与淡泊继续存在，但是，如果不是因为经济条件的许可，那也是一类在公开场合中临时应付的体面。回过身去，贫困的文人画家总是焦虑有加。

西方商业制度的影响，消除了文人画家的清高与出世的传统，市民趣味导致书画的商品化趋势进一步发展。对类似“气韵”、“古意”的要求除了仅仅是一种鉴赏过程中的文字描述外，真正“远离人间”的内在性变得不重要了。“海派”一词最初不过是一种随意的颇有轻蔑意味的称谓，指称在上海的画家，尤其是那些不顾传统趣味的“游寓”画家。[17] 对于那些习惯于超然淡泊，继续主张“避世”的人们来说，表现世俗题材、色彩鲜艳的作品缺乏依据与教养。但是，金钱与时尚似乎不太理会陈规陋习，很快画家们对于自己是“海派”中的一员感到不是任何问题。

艺术史家对晚清的绘画倾向作过细分，例如金石派、受西洋影响的画家、海派以及仕女故事画。不过，无论什么倾向和题材的画家，也仅仅是在顺从市民趣味的过程中不自觉地成为时尚趣味的表现者，他们的艺术在面对传统的标准时缺乏一以贯之的内在性，在与同时和稍后出现的受西方艺术直接影响的画家相比又缺少新颖的视觉观点，传统精英的境界与市民要求构成的折中趣味正是这个时代的象征。不论有多复杂，我们对“海派”这个概念仍然可以做出简洁的表述：海派在时间范围上不出晚清民国初期，区域仅限于上海；虽然不同画家的风格多少有些不同，但是他们的艺术都有市民化倾向，在艺术手法上不同程度地接受西方艺术的影响，“去文人士大夫化”是海派书画家的共同特点。

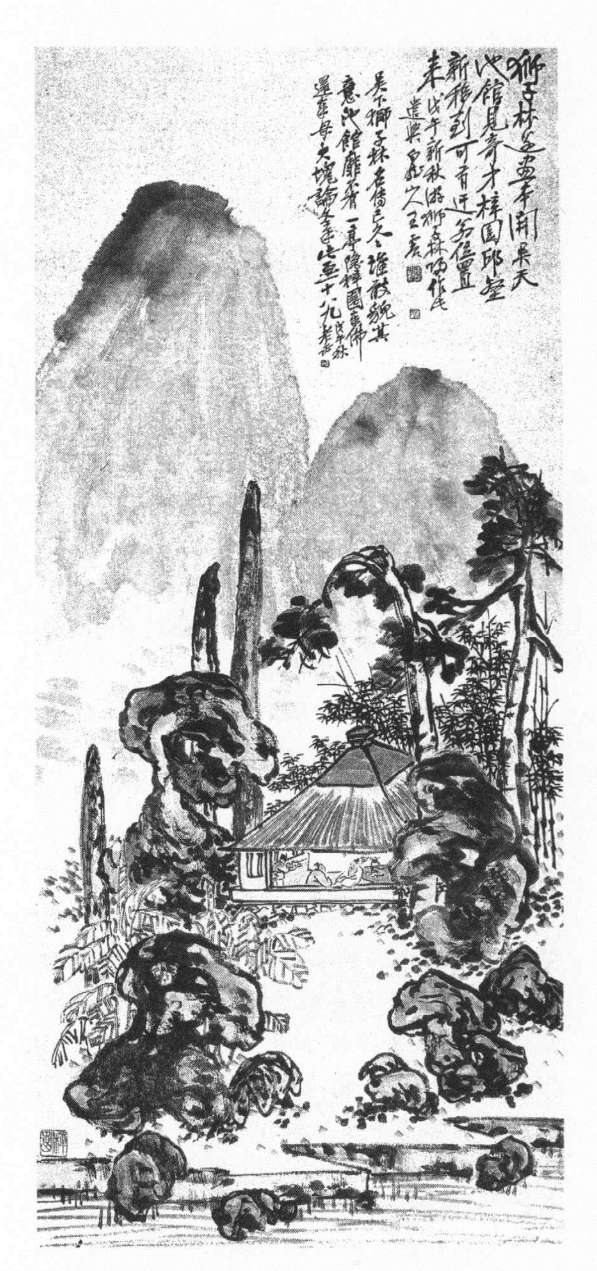
海派只是一段历史时期的艺术现象或风气，将其视为严格意义上的流派是不适合的。此外，尽管书画家赵之谦（1829—1884）



1-9 赵之谦 《集书岩》 卷轴水墨设色
69.5×39cm 上海博物馆藏

是早期海派代表画家，他在绘画中对书法和印章技法的应用被看作海派的早期贡献，但不必要一定将他说成是“开派”人物，赵之谦在金石入画这个路线上的确影响了吴昌硕，他的近乎写生的作品启发了不少画家，当那些犹犹豫豫的画家看到赵之谦的《积书岩图》时，对他大胆而抽象的构图和书法化的笔法表现出异常的吃惊和赞叹。的确，赵子谦在上海画家中最早使用艳丽的色彩，并且“以金石书画之趣作花卉”（潘天寿），赵之谦的这些先行之举构成了他在海派艺术中的重要地位。

1919 年之后，书画家面临着全新的社会与文化氛围，新文化运动的形势决定了海派风气中微妙的新因素已经失去影响力，甚至成为一种病态的文化现象，海派艺术的作风基本上只能属于传统农业社会开始崩溃过程中的开放现象，那些最著名的海派画家在观念上仍然没有进入到现代社会。不少的艺术史家爱使用“雅俗”二字分析海派画家的作品，而我们已经看到，这总是那些被称之为“海派画家”的共同特点。他们各自作品中的文人趣味与市民爱好究竟轻重孰谁，是依据画家的修养与品行而定的，例如前述虚谷也许是海派中一个保持教养与品味的范例。轮船与枪炮带来了速度，以至速度构成了文人山水迅速消失的重要原因——花鸟不仅富于装饰性，关键是容易挥笔而就，迅速成为送出去的礼品；商贾市民更多地具有民间杂艺的趣味背景，所以钟道、八仙、仕女以及历史人物故事成为购买者不断要求的题材；色彩鲜艳，构图简洁，用笔轻率活泼，与这个时期的奇异繁荣和社会心理能够发生对应；至于西方手法不同程度的运用，则不仅满足了世风，也表明了画家在复杂的需求中开始修正文人的绘画习惯。所以，“海派”也意味着复杂与衍生。从画面



1-10 王一亭 《狮子林》 1918 年 中国画 120.7×52cm 天津人民美术出版社藏

的普遍效果上看，“海派”象征着传统绘画语言系统的崩塌，尽管海派艺术家通过笔墨的传统、材料以及残存的文人趣味与古代精英保持着明显的联系。

涉及海派书画家前期有“三熊”（朱熊

[1801—1864]、张熊[1803—1886]、任熊)、"三任"(任熊、任薰、任颐)之说,后期有"海上双璧"(吴昌硕、王震)、"海上四大家"(赵叔儒、吴湖帆[1894—1968]、冯超然、吴待秋)、"三吴一冯"(吴待秋、吴子深(1894—1972)、吴湖帆、冯超然)和"三铁"("苦铁"吴昌硕、"冰铁"王冠山、钱瘦铁[1897—1967])之说,这类浸染传统江湖习惯的表述形式给学习艺术历史的学生有提示性的作用,例如学生容易从"铁"字上体会这"三铁"艺术家在篆刻艺术上的工夫,不过表述的形式也很容易让人感受和联想到画家经常出入、四处能够听到劝酒猜拳的早期市井茶楼里的空气与文化趣味,并且表现出 20 世纪最早的艺术市场的广告观念。能够罗列的知名海派艺术家还有:费丹旭(1801—1850)、王礼(1813—1879)、胡公寿(1823—1886)、沙馥(1831—1906)、蒲华(1832—1911)、杨伯润(1837—1911)、钱慧安(1833—1911)、陆恢(1851—1920)、胡锡圭(1839—1883)、胡璋(1848—1898)、何维朴(1844—1925)、吴谷祥(1848—1903)、吴石仙(? —1916)、程璋(1869—1936)。这些艺术家都有自身的擅长和特点,他们的艺术构成了海派艺术丰富的奇观。

早期学者和艺术史家对海派现象表示过焦虑,这也表明了中国画在世纪交替阶段面临的问题。这样的情况事实上可以与文学上的文体变化相比较。一方面,文章被利用来陈述政治与社会问题,以构成对民众的教育与唤起;另一方面,民众需要一种可以理解的文字去知道文章的意思,何况许多来自海外的知识不得不借用不曾有过的文字或翻译,因此,一种平实与通俗的倾向就产生出来。知识分子办报所使用的文字最能表现出这样的趋势,梁启超以后在他的《清代学术概论》中解释说:

启超夙不喜桐城派古文,幼年为文,学晚汉魏晋,颇尚矜练。至是(《新民丛报》、《新小说》等)自解放,务为平易畅达,时杂以俚语及外国语法,纵笔所至不检束;学者竟效之,号新文体;老辈则痛恨,诋为野狐;然其文条理明晰,笔锋常带感情,对于读者,别有一种魔力焉。

在艺术史研究领域,艺术史家俞剑华(1895—1979)在他的《中国绘画史》中表现出对海派艺术的批评:"同治光绪年间,时局益坏,画风日漓,画家多蛰居上海,卖画自给,以生计所迫,不得不稍投所好,以博润资,画品不免流于俗浊,或柔媚华丽,或剑拔弩张,渐有海派之目。"绘画终究不是文字,许多画家对民间以及外来手法的利用在什么程度上是可以被认可的这个问题一开始就没有答案。商人是被蔑视的,因为传统的思想仍然具有普遍的合法性,可是画家需要商人的支付,以便继续他的工作,这个现实问题也只有在商人而不是文人那里才能够解决。这里已经涉及了"传统"的转型问题,它很容易与"现代性"这个词发生关联。当新的思想观念开始构成冲击时,转型就不再限于书法绘画领域。

高居翰在他那部深受西方读者欢迎的《中国绘画史》的最后以 18 世纪末的扬州八怪之一罗聘(1733—1799)的作品《易安像》(1796)作为收尾,这位杰出的艺术史家相信图画中的易安像具有终点的象征意义,即它是中国绘画漫长的演进过程的终结。高居翰提醒读者:

自宗炳凝视挂在室内壁上的山水,重忆少年游的时刻以来,十三个世纪已经过去了。自赵昌手持枝花,将它"化"为画以来,也已有八个世纪。后期中国绘画史中,很大的一部分证明了从作为艺术内容泉源的大自然中退出,并

不意味着这种艺术的死亡；但是这种退出如果深入到某种程度，当简单的美学价值这样彻底地被如此复杂的东西所取代以后，保持艺术的高水平，就有赖于一批比罗聘以后的画家更敏感、更富有创造力的画家的出现。[18]

罗聘以后的那些画家没有进入艺术史家的叙述中，尽管我们相信高居翰不会简单地忽视19世纪也就是那些“罗聘以后的画家”，但是显然，19世纪的画家除了从“大自然中退出”，画出一些“更不易有那样感人的力量”的画以及“对传统的反思”以外，几乎没有作出任何特别的贡献。

注释

1 约翰·斯塔德：《1897年的中国》，济南：山东画报出版社2004年版，第96—97页。

2 阿奇博尔德·约翰·立德：《扁舟过三峡》，昆明：云南人民出版社2001年版，第217—218页。

3 中国史学会主编：《中国近代史资料丛刊：戊戌变法（四）》，上海：上海人民出版社1957年5月版，第140页。

4 “海派”最早可能出现在《太平洋画报》，最初这个词的地域含义相对更浓，指称那些在上海的画家，尤其是那些在绘画作风上不拘泥于传统形制的画家。

5 我们通过如后收集的枯燥的时间表可以看到如下与传统文人习惯的环境完全不同的景象。1847年，英国丽如银行在上海设立。1849年，英商已开辟上海至香港的定期航班。19世纪50年代的人们在上海能够看到严格的市政管理。期间有汇隆、阿加剌、有利和麦加利四家英资银行在上海设立分支机构。1860年，法兰西银行又在上海设立分行，随后英国的汇川、利华、利生、利升、汇丰等银行相继在上海设立分行。1861年，英商开辟长江航线。1862年至1864年，上海有不少于20家洋行经营长江航运。1862年，美商旗昌洋行在上海设立旗昌轮船公司（这是外国资本在上海设立的第一家专业轮船公司）。跟着有英商公正轮船公司（1867）、北清轮船公司（1868）成立。60年代煤气路灯出现在上海街道。至于上海近代工业，1860年以前，外国人已在上海设立十多家工厂，其中14家是船舶修造厂。1860年以后，西方外资工业在上海发展迅速，在数量、规模和设备的先进性方面大大超过以往。我们当然不能忽视民族资本主义工业的发展。1865年，军工和造船企业江南制造局建立。70年代，上海开始有电话，并且一度通过火车。上海已形成远洋、长江、南部沿海、北部沿海等比较齐全的航线，成为中国与外部世界的最大物流通道。与交通发展同步，上海与国际国内的通信联系发展起来。1871年，第一条国际水线从香港铺设到上海，上海到英国伦敦、日本长崎的海底电线接通。1872年，轮船招商局成立（这是上海第一家中国独资的轮船公司）。相继出现太古轮船公司（1872）、华海轮船公司（1873）、扬子轮船公司（1879）。80年代，上海开始有电灯、自来水。人们已经习惯于洒水车、垃圾车、救火水龙、大自鸣钟、书信馆、地下排水系统、气象预报、卫生条例、违警条例。1881年，怡和洋行合并华海轮船公司与扬子轮船公司，组成著名的怡和轮船公司。到20世纪初上海已形成内

河、长江、沿海和外洋四大航运系统，出入上海的轮船和吨位都占全国总数的五分之一以上。在19世纪80年代中期，上海在全国对外贸易资金调拨总额中，已占80%。1890年，上海机器织布局投产。这时，对报纸、新型出版业、电报、电话、无线电等传递信息行业的知晓，都已成上海人的常识。1895年上海在国内的通报范围，可以北到北京，东北到山海关，西北到西安，西到汉口，西南到泸州，南到广州。德国的德华银行、日本的横滨正金银行、俄国的华俄道胜银行、法国的东方汇理银行也相继于八九十年代在上海开办。上海因此成为外资银行在中国最为集中的地方。民族资本银行方面，1897年国人自办的第一家银行中国通商银行在上海开办，从事包括发行钞票在内的各种业务。上海在19世纪50年代取代广州，成为中国外贸中心，以后这一地位不断强化，在整个近代都没有动摇过。自1860年至1900年，上海进出口总值平均占全国一半以上，1864年占57%，1900年占55%，其中进口通常占六成以上。在转口贸易、国内埠际贸易方面，上海起枢纽作用。从上海进口的洋货，有70%以上要运到内地其他口岸。从内地运到上海来的土货，有80%以上要出口到国外或运到国内其他口岸。《马关条约》(1895)签订以后，不仅在上海外资的工业发展迅速，由于1901年以后清政府制订奖励工商的政策，上海民族资本也得到很快发展。1904年至1906年，上海新办的资本在万元以上的工厂每年有五六家，1907年至1909年，此类工厂每年有一二十家。到1911年，私人资本的缫丝厂由1900年的18家增加到46家，私人面粉厂有7家。以上枯燥的时间表如果被转换为形象，便会完全遮盖传统文人士大夫所热爱的山水，至少在晚清时期的上海是这样。

6　熊月之、马学强、晏可佳选编：《上海的外国人》，上海：上海古籍出版社2003年版，第121页。

7　潘天寿在他《中国绘画史》里的说法是："山阴任伯年颐，工力天才有余，而古厚不足。"

8　李伯元《南亭笔记》中说：任伯年"终岁伏处一室，六月犹御羊裘，迫于孔方之命，亦往往少暇时"。事实上，任伯年生前为卖画而工作的状态并不始终顺利，个人也染有嗜酒和吸食鸦片的习惯。那些生动的传说除了叙述画家个人经历的世俗情景外，并不说明任何别的问题。画家临终时仍然家境萧条、贫困不堪。

9　潘天寿：《回忆吴昌硕先生》(1957)。

10　梅墨生：《吴昌硕》，石家庄：河北教育出版社2002年版，第103页。

11　郑振铎在他的《近百年来中国绘画的发展》一文中说："中国近百年来半封建半殖民地社会前期的历史，从他的新闻画里可以看得很清楚。"这个评价是准确的。

12　李廷敬(？—1806)为"平远山房书画集会"创始人，字景叔，一字味庄，号宁圃，沧州人。乾隆五十七年(1792)任苏松太兵备道，历10年。参见《海上墨林》，上海：上海古籍出版社1989年版，第58页。

13　高邕：《海上墨林叙》"蒋宝龄"条："蒋宝龄……道光时寓沪，常于小蓬莱集诸名流作书画雅叙，称一时韵事。"——上海：上海古籍出版社1989年版，第59页。

14　"清同治元年(1862)由萍花诗社改名的画会。此前咸丰庚子辛亥年(1850、1851)，浙江钱塘书画家吴宗麟(字桥孙，号冠云)在上海创办'萍花诗社'(一称'萍花吟社')，设在上海县学署问字亭，主要进行诗歌创作吟唱交流活动，后来活动内容扩大到书画，转而又以书画艺术活动为主，于同治壬戌年(1862)改名为'萍花社'，主要活动于西城关庙牧龙道院。"《上海美术志》，上海：上海书画出版社2004年版。

15　王震：《汪亚尘、荣君立年谱合编》，北京：

民主与建设出版社 1996 年版。

16 许志浩:《中国美术社团漫录》,上海:上海书画出版社 1994 年版,第 64 页。“国画研究会”:“每逢星期日会员到集,随意挥毫作画,互相观摩,所画者多属便面,定价每面二元,拨为会中经常费。许多朋友利其现成而又雅趣,星期日每来定我们的画,每期所作画,必无隔宿的。”

本会甫经创设,如房租、器具、用人、茶水、杂用各项经费难筹。现经同人公议:入会者每人月助洋银半元,其扶善会,或按月先付,或润内补提,各由自便。如经费有余,亦归善款。俟试办一年,有无裨益成效,应增、应减、应止,再议。(许志浩:《中国美术社团漫录》,上海:上海书画出版社 1994 年版,第 14—16 页)

本会每日以昼二点钟起,夜十点止,各会员来会研究,会中备有笔砚画具,兴到走笔,或书或画,作为寄售品,除照各人仿单例扣取一成外,加纸色费一成。本会代接书画家之件,限期须格外从速,以尽义务。其润笔悉照各家仿单扣取一成。润资交到取件。《上海书画研究会章程》

会员临池染翰合作,交存会中,作为寄售品,公定润格若干,售出后,如三人合作,作为四股均分,以此类推,取一股存于会中,以备开支不敷之补助。书画家收藏长物愿寄售者,请交入本会,先行陈列,随时出售,照价也扣一成。(许志浩:《中国美术社团漫录》,上海:上海书画出版社 1994 年版,第 19—20 页。)

17 张祖翼(1849—1917)跋吴观岱(1862—1929)作品时写道:“江南自海上开市以来,有所谓海派者,皆恶劣不可注目。”

18 高居翰:《中国绘画史》(李渝译),载《雄狮美术》1991 年版,第 169 页。

2

西方艺术的教授与广东、澳门地区的绘画

“土山湾”

就生动的物理世界而言，交流意味着相互观看和随之产生的描绘。中国人最早了解西方艺术的时间可以上溯到明代万历七年(1579)，这年意大利耶稣会传教士罗明坚带来了“一些笔致精细的彩绘圣像画”。读者不用过分花费脑筋去清理自此开始的西方艺术的流人，在1840年之前，一连串名单几乎都与传教士、传教、宗教画、水彩画、油画、铜版复制品这些概念有关。例如利玛窦为明神宗贡上了“天主像一幅，天主母像二幅”；[1] 万历年间顾起元(1561—1628)在他的《客座赘语》中说到利玛窦带来的天主教绘画“以铜版为巾登，而涂五彩于上，其貌如生”；1583年，作为“第一位教导日本人和中国人学会欧洲画法的大师”(利玛窦)的意大利耶稣会士乔瓦尼为澳门“大三巴”教堂绘制了有可能是西方画家在中国绘制的第一幅油画《救世者》。乔瓦尼于1582年到达澳门，不过很快于1583年7月被派往日本长崎，他在日本创办美术学校(1601)，教授西方绘画(油画和铜版画)。1614年，乔瓦尼从日本带上他的学生回到澳门，他的弟子在这里继续为教堂绘制装饰性绘画和圣像画。在1601年到1610年期间，作为乔瓦尼的学生，有日本血统的倪雅谷在北京、澳门、南昌绘制了大量的宗教题材的油画，文献记载的有1603年12月在北京绘制的油画《圣洛加圣母怀抱小耶稣》，1606年为因失火重建的San Paulo教堂绘制祭坛画《圣母玛利亚升天图》，1607年他为南昌的两座新建教堂绘制《救世主》和《圣母玛利亚》，1610年，他再次进京为利玛窦墓室绘制装饰图画和为新的教堂绘制壁画。倪雅谷被认为是一位出色的画家，现藏澳门圣若瑟修道院的《圣弥迦勒》可能是他的作品，尽管手法属于西方的，但是在形象、造型和服饰方面很容易让人联想到日本和东方。同样是乔瓦尼在中国的学生游文辉(1575—1630)不仅跟随利玛窦从广东去北京，以后还去过杭州，通过

绘制宗教绘画传递福音，他于1610年绘制的《利玛窦像》被认为是中国人绘制的最早的传世作品；1688年，人们在南怀仁的出殡队伍中看到了南怀仁的油画肖像以及《圣母和其子耶稣像》；1700年以后，我们可以读到格拉尔迪尼、马国贤、郎世宁、王致诚、蒋友仁、艾启蒙、潘廷章、贺清泰这些名字，他们都以谦恭的态度和极大的耐心不同程度地获得中国皇帝或者权贵的信任，在传教的目的下将西方绘画引进中国并培养学习西画的中国学徒。需要关注的是，尽管经历了近300年的时间，并且总是赢得了中国皇帝的赞助与支持，但是，只有到了鸦片战争之后，西方绘画以及相应的方法对中国人才逐渐构成了决定性的影响。之前那些不断出现的宗教画和肖像画虽然启发了皇帝的个人兴趣，并让中国信徒看清楚了天主的模样，可是偏偏没有刺激中国人在观察世界的方式上发生改变。

我们在这里可以将西方学者苏立文在他的《东西方美术的交流》中的一段话，作为本节叙述与"'海派'及其象征"的衔接：



2-1 1912年土山湾工艺所成立50周年合影

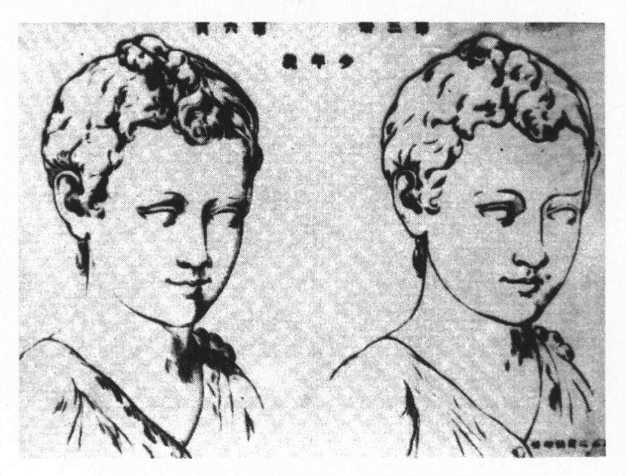
> 在二十世纪以前，西方美术对于中国的影响，不过是像大海上掠过的一阵轻风，在海面上掀起一阵涟漪便很快消失。十九世纪晚期的中国绘画大师如任伯年、吴昌硕和赵之谦等人，他们所代表的中国传统绘画，随着时间的推移缓慢地发展，似乎从来没有感受过西方美术的撞击。即便在今天，仍然有不少中国画家对西方的绘画毫不关心，这是一些业余画家，他们坚持传统的兰竹、花鸟等画法，或者模仿清初画家王翚的画风画一些使人心旷神怡的山水画。就像西方绅士在闲暇时弹奏巴赫或者肖邦的乐曲一样，并不觉得有什么不和谐的地方。[2]

虽然有中国学者可能不会同意这位西

方学者的看法，并且，事实上像任伯年、吴昌硕等人在他们的艺术中多少也吸收了西方绘画的一些影响，但是，这些画家大致没有将西方艺术的严格要求当回事，他们的笔墨总是在随心所欲的自由表现中进行，除非画家希望他的对象或者买主面对完成的作品时看到自己的模样，即便如此，"神韵"或者"点睛"这类用语仍然是评判的基本词汇。

事实上，我们在前面关于"海派"背景的叙述中已经提及鸦片战争之后西方教会在中国开展的工作。那些意志坚定的传教士希望将福音传播到任何地方，他们想尽办法让这个东方古国的老百姓看到天主或者天国的景象。任伯年在上海有一个朋友名叫刘德斋，[3] 他是一位虔诚的天主教徒，又是意大利马义谷神父和陆伯都（1836—1880）的学生。马义谷是在1846年到达上海的。大约1851年，他开始在西班牙传教士范廷佐在徐家汇的依纳爵教堂教授油画。范廷佐从小在家里接受了良好的艺术教育，以后他被父亲送到罗马继续学习，可是他的内心驱使他成为一名修士。他于1847年被派往上海所进行的主要工作是主持董家渡天主堂的设计，同时，他还要绘制圣像和从事雕塑制作。大量的教堂需要宗教艺术品进行装饰，出于工作的需要，他设立了工作室培养助手与指导工匠。在郎怀仁神父的支持下，他又进一步在徐家汇圣·依纳爵教堂院内西南角的工作室基础上开设艺术教室，培养雕塑和绘画学徒。1852年，范廷佐接收了郎怀仁推荐的中国学生陆伯都。不过，他招收的学生屈指可数，当他于1856年去世后，早于1851年进入范廷佐在徐家汇的工作室收徒授艺的马义谷接任了依纳爵教堂工作室的主持，中国修士陆伯都也继续接受马义谷的培养，在油画技术和颜料制作知识的传授上，马义谷提供了更多的范例。1864年底，天主教会开办的孤儿院从董家渡迁到徐家汇南面肇家浜沿岸的土山湾——中国修士陆伯都大概是从这个时候成为绘画雕塑工场的第一任中国主持。三年后，孤儿院扩大，还增加了一座小教堂，孤儿人数达到342人。在这里我们要使用早期资料来记录土山湾孤儿院美术工场的历史：

土山湾有一育婴堂，为天主教所设，其创始尚在前清道光二十九年(1849)初堂在沪南，继而迁至距徐家汇约十余里之蔡家湾。太平天国时，战氛四起，堂事中止，所留孩童也星散，直至同治三年(1864)始再迁至土山湾而定居矣。此育婴堂实一美术之工场也。……堂中工场有印刷、装订、绘画、照相、冶金、细金、木工、木雕、泥塑、玻璃制作等。绘画师约有四十人，所绘者均为圣洁之宗教画，或于纸、或于布、或于石、或于玻璃，无不精美。育婴堂中全部人员约共六百五十人。各种工艺，悉由修士所指导，如绘画指导者，则诚为可贵之艺术家，并非仅为艺术人员也。堂中人员虽不众多，而出品种类则颇繁夥，且制作又精美如此，实不能不令人为之倾倒。[4]



2-2 上海土山湾画馆印行的素描教本(2)



2-3　李怔(签名)《基督受难图》　布上油画(原框)

32.5×25cm　老东方艺术馆　府强收藏

文献记载，1852 年创办的美术学校虽然在 1864 年并入孤儿院，但是校址仍然保留在徐家汇住院。直至 1867 年，陆伯都和他的学生刘德斋才将美术工场迁入土山湾。由于陆伯都长期生病，从 1869 年起，绘画雕塑工场的主持工作事实上由刘德斋代理。

任伯年的朋友刘德斋（1843—1912）俗名刘必振，苏州市常熟县（今常熟市）人。他大概于范廷佐去世之后成为马义谷和陆伯都的学生，在 1880 年陆伯都去世后成为土山湾画馆主持 20 年有余。文献记载刘德斋的圣像变体画《中华圣母子像》是根据中国画家的理解进行图像修正的范例，不过我们只能借用图像效果很差的照片进行简单的判断。我们依稀注意到，圣母子的形象具有清晰的中国人特征，他们甚至身着清人的服装。

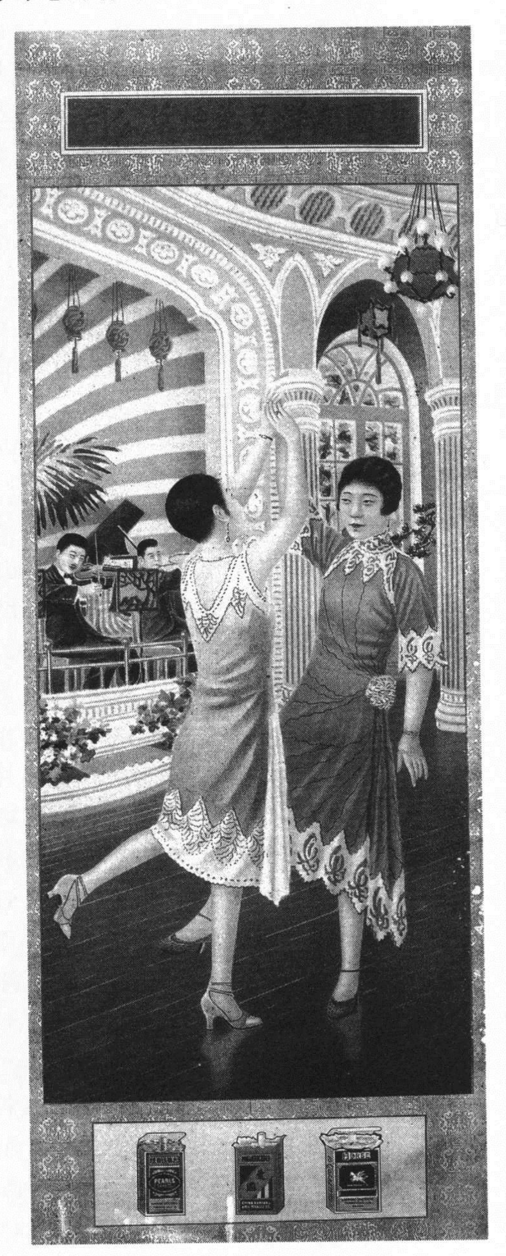
土山湾画馆中的教学科目涉及水彩、铅笔、钢笔、擦笔、木炭和油画，题材几乎都与宗教内容有关。画馆还临摹欧洲油画，生产彩绘玻璃画用于出售。不少中国孤儿从这里学到了西方绘画和雕塑的技法，在未来传播西方艺术的材料和方法上起到了作用。尽管题材的范围和艺术的目的限制了中国年轻人对方法背后的观念的更多思考，但是，对透视、明暗以及相关知识的理解和掌握自然会在那些敏感的学生心中诱发出对真实世界的重新审视，并将新的方法用于观察社会。遗憾的是，土山湾的绘画经历了画馆的衰微和政治动乱带来的摧毁。了解这段历史的文献只有依赖于土山湾遗留下来的图书，例如 1907 年出版的《绘事浅说》、《铅笔练习画帖》等教材中就有素描、透视、人体解剖和油画、水彩画技法的介绍，这些图书成为孤儿们复制、临摹的教材，尽管图书以及书中的插图大多是传教士的传教工具。

土山湾的学生徐咏清（1880—1953）毕业之后使用的工具已经脱离传统，他开设水彩画馆，描画各类商业绘画。徐咏清一直学习的是传统书画，可是他到了 60 岁时仍愿意跟随刘德斋学习西洋绘画技法，他对充斥大街小巷的图像与符号非常敏感，自己也愿意去描绘与设计那些商业图像——书刊封面插图、风景人物肖像以及其他一些商业绘画。可以看到，那些以各种形式出现在上海这个殖民城市的艺术品与实用性的商业美术，如照像馆里的布景、舞台美术、广告绘制，无疑开始接受在一个有限空间里的丰富表现，有透视、明暗、物体结构以及丰富的色彩，风靡的月份牌正是在这样的环境中逐渐形成的。

“月份牌”

与年历或者其他日历相关联制作的月份牌绘画概念最早的产生可以追溯到 1896 年的上海鸿福来票行附送的《沪景开彩图》。20 世纪初，月份牌绘画在不少追逐新颖艺术的画家笔下成为传统水墨与西洋技法相结合的新绘画。随着画家理解力的加强，月份牌绘画在 20 年代构成了日常视觉形象最普遍的样式。中国画家熟悉工笔与晕染皴擦，在表现光影、透视与体积的西方艺术的影响下，通俗易懂并且表现新城市生活的月份牌受到普遍的欢迎，而这个过程事实上就是一种调适传统与西方化的过程，它使这个时期的人们在视觉方式上发生了循序渐进的改变。周暮桥（1864—1923）被认为是早期月份牌年画画家的著名代表，这位画家是吴友如的学生，也是《点石斋画报》和《飞影阁画报》的重要撰稿人，作为思想活跃的时髦画家，他使过渡时期的商业绘画得到了尽可能快的认同，他在传统工笔画和民间木刻

年画技法的基础上，增加了西洋的明暗皴擦的方法，画面表现出细腻和富于西洋趣味的效果，他为外国公司绘制了很多早期广告。以后，人们又看到了郑曼陀（1888—1961）更为时髦的新的月份牌，郑有丰富的照相馆修饰照片的经历，因此，他很容易地就使用碳粉来做绘画的底子，先将描绘内容的轮廓和明暗关系绘制出来，再在这样的黑白形象的基础上敷以水彩，层层皴染直至画面显得丰富和饱满。同时值得注意的是，画家选取了时尚的美女以及她们在新生活甚至现代生活中的形象，这样的形象与人们习惯了的古代仕女造型相去甚远，在服装、现代用品以及其他商业符号的帮助下，画家完成的新的月份牌绘画充满了现代都市的审美趣味，流行很广。这些以商品广告为目的产生的新绘画内容与表现使人们已经有了“时代发生改变”的感觉。郑对都市生活的敏感也许与他早年在杭州学习英文而感受西方文化有关，他表现三维空间的柔和方法被很多商业画家所采用。著名的月份牌画家杭穉英（1900—1947）是徐咏清的学生，他是浙江人，十三岁时就被公司雇佣为制图学徒。以后他在包装与商店设计上表现出特殊的才华。他在绘画上的自信使得他最后开设了自己著名的工作室，专门从事商业与年历设计，李慕白（1913—1991）、金雪尘（1904—1996）都是他工作室里的成员，杭穉英经常画出人像之后，由这些成员将环境和风景完成。活跃在30年代的月份牌画家还可以数出丁云先（1881—1946）、胡伯翔（1896—1989）、谢之光（1900—1976）、金梅生（1902—1989）、张碧梧（1905—1987）这些名字来。在月份牌绘画的发展过程中，画家使用了更多的西洋绘画的工具与材料，凭借富于观察力的天赋，大量的月份牌画家将西洋手法普遍用于中国题材的绘画，产生了影响其后新年画和具有中国趣味的绘画的作用。尽管每天出现的商品和外国画片在没有声响地影响中国画家，但是，只要我们知道了早期颇有成效的商业画家杭穉英是徐咏清的学生，了解周暮桥曾经是吴友如的学



2-4 郑曼陀 南洋兄弟烟草公司招贴
20世纪30年代早期 104×30cm

生，而后者不仅曾接受大量通过宗教题材绘画传递的西方绘画技法，也是最早表现出将民间版画用于时事报道的艺术家，我们就很容易理解像土山湾画馆这样的“学校”是如何影响中国画家的。土山湾画馆的历史并没有受到应有的重视，这不仅是因为传教士的目的与工作限制了画馆对社会生活直接的影响，而且，在那个艳丽浮华、奢靡腐朽、风花雪月、混乱不堪的上海，走出孤儿院的年轻人大多也被奇光异色的社会给吞噬了。



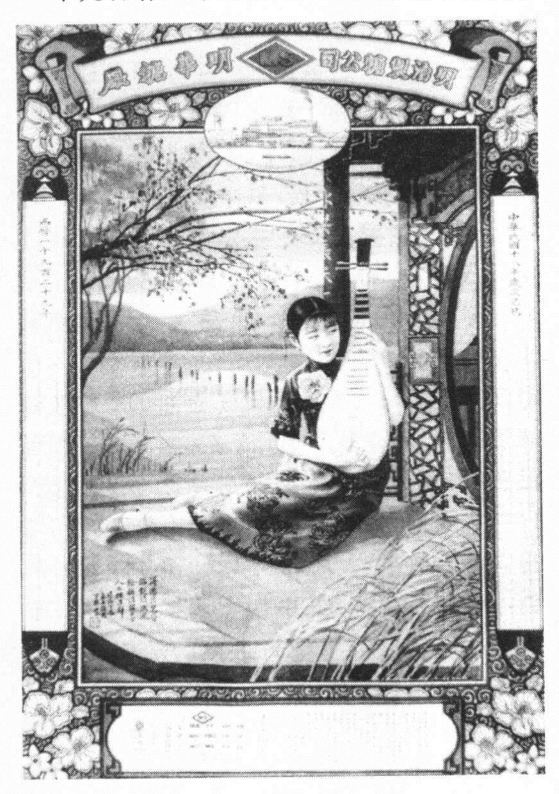
2-5 谢之光 《池边异趣》 20世纪30年代晚期 招贴 63.5×41cm

虽然人们能够举出一些在上海的早期画家名字与土山湾画馆有关，甚至能够说出任伯年与刘德斋的密切关系，并且前者经常用铅笔“勾录”景物，但这也不能说明任伯年这类画家对西方艺术有充分的认识，他们也仅仅是凭借经验与通常的视觉判断而有所利用。然而，土山湾画馆里的儿童学到的是透视、色彩以及解剖学这类系统的知识，在涉及艺术科目之外，他们还不同程度接受了物理、数学、地理方面的知识传授，所以他们不是简单依据日常的视觉经验来认识这个世界，这类知识背景是那些画馆以外的画家所不具备也不太有兴趣的。

无论如何，土山湾的教育成果对中国艺术的影响是潜移默化的，即便这样的影响只能表述为星星点点，那些沉迷于传统笔墨的画家也多少有些感染。接受土山湾图画工场学习的周湘（1871—1934）可能是最早开设新美术教育学校的中国画家。1910年，周湘“首创中西图画函授学堂和布景传习所于上海旧八区褚家桥，凡聪俊而有志于中西画学者，咸乐于进该校。开学仪式上社会名流康有为、梁启超、吴稚晖等皆出席祝贺。……学校除主课绘画外，兼授书法、雕刻、木刻、油画、炭墨等课程，教学法亦颇新颖。时王师子、杨清磐、丁慕琴、张眉孙等均为其最早的学生，乌始光、丁悚、汪亚尘、丁健行等皆布景画传习所学生。再后又在董家渡天主堂右侧创办上海油画院”[5]。1910年12月28日上海《民立报》登载过周湘的《上海油画院章程》，“章程”告诉读者：学校“专授新法图画，并研究关于图画必须之学识技能，以养成专门人才，使其将来从事教育工艺均得良好之效果”。周湘从1909年到1922年创办的上海油画院、中西图画函授学堂、布景画传习所以及中华美术专门学校被认为培养了上千名学生。[6]

被徐悲鸿认为是土山湾“陶冶出之人物”之一的张聿光（1885—1968）很早（1904）就开始绘制照相馆的布景画，以后他也做报刊插图画，并参与了1912年上海图

画美术院的创办。离开学校之后，张聿光有近20年的时间一直在“新舞台”担任布景绘制的工作。[7]几十年后，徐悲鸿在回顾早期新艺术运动时有这样一个评价：认为土山湾是“中国西洋画之摇篮”。可是这个“摇篮”在那些坚持正统观念的文人画家或者艺术史家来说也许无足轻重。土山湾画馆究竟持续了多长的时间没有确切的记录，王镛在其《中外美术交流史》中将1953年作为土山湾画馆消失的时间。我们知道，这个时间已经不重要了。没有什么明确无误的土山湾绘画存留下来——这个责任通常归之为“文化大革命”期间最后的捣毁，本书所采用的图片是目前能够看到的极少数土山湾的作品之一，画框上镶的铜牌刻有小楷书题字“一千九百廿六年五月十八，敬祝毛纶、戴爱华、冯奥吾修士晋铎之喜，徐汇主心修院 一级生赠”。作品描绘了耶稣受难的情景，与通常看到的同类作品不同，这幅画中的人物刻画富于真实性，作者注重皮肤的活力，来自左右的冷暖光，构成了一个富于立体感的耶稣，并且有复杂的色彩变化，看上去作者对光与色彩的作用充满兴趣。可以找到的遗物和文献只能让我们认识那段虔诚的传教历史，唯有当新的思想而不简单是新的技术的到来，才开始从根本上改变中国的艺术。技术开始影响这个国家，但是仅仅有技术和微小的观念变化是远远不够的，庞大的文人队伍几乎是本能地维护着旧有的知识系统，而这个知识系统与相关联的政治制度共同构成了艺术精神普遍衰落的根本原因。



2-6 稚英工作室 《琵琶谣》 明治制糖公司广告日历 1929年



2-7 在演奏琵琶的梁赛珠 《北洋画报》（天津）1927年12月7日

外销画

18世纪中期直至19世纪中期(1757年直至1840年),广州因为是中国唯一的通商口岸而成为西方人旅游中国最多的城市。[8]给家人带回什么样的礼物可以让他们知道这个古老的东方国家的模样与习俗呢?他们通常会带回一些绘画图片,让国内的朋友了解异国风光与民俗,满足他们对这个东方国家的好奇心,这很快促成了当地成批量绘制图画的作坊的产生。深受西方人喜欢的图画通常是用纸本或者将色彩涂在木板上和玻璃上制作而成的。由于这些作坊生产的图画用于远销欧洲和美国,美术史家将这类绘画称之为“外销画”。除了早期题材集中在丝绸、茶叶生产、瓷器生产以及植物花卉方面,以后便扩大到更为丰富的领域。很多西方人正是通过这类表现中国人的日常生活、劳作、植物以及民间活动的图画了解中国的。



2-8 《出窑》 1770—1790年间 纸本水彩画 38×40cm 英国维多利亚阿伯特博物馆藏



2-9 吴俊 《牵经》 1870—1890年间 纸本水彩册页 41×30.3cm 英国维多利亚阿伯特博物馆藏

因为茶、丝、瓷这三种重要的出口产品深受欧洲人喜欢，所以欧洲的消费者对这些产品的生产过程产生了浓厚的兴趣，结果，出现了很多以这些产品的生产过程为内容的绘画。虽然这些说明图类似连环画，但是，我们可以将每一幅作品看成是独立的绘画作品。我们在1770年到1790年间绘制的制瓷组画中可以看到，画家显然受到西方绘画透视的影响，虽然在透视关系的处理上表现出幼稚和随意，但是，看得出来画家的注意力是放在制瓷的内容和风情的表现上的。画家使用了水彩颜料，所以，在皴染的方法上自然与中国绘画的方法有别。可是我们也注意到画家对人物的勾画是具有中国民间绘画特点的。约于1800年绘制的制茶组画在表现方法上也非常类似：透视、明暗效果、树木的风格化处理。不过，说明性的目的仍然是重要的，购买产品和欣赏图画的无疑是欧洲人，画家所表现的内容集中在栽培、采摘、加工直至收购环节，画工或者作坊的主人相信欣赏者一定对这样的流程感兴趣。

我们在一个叫吴俊的画工于1870年到1890年间绘制的制丝组画中看到的情形有些不同，因为画家基本上采用的是中国传统的绘画表现方法，散点透视中建筑的平行线处理方式与民间版画和书籍插图非常接近，由于采用的是平涂色彩，没有强调环境的明暗关系，画家也尽可能地使用了一些传统的笔法去描绘树木与花石。

外销画表现广州市井生活的题材非常丰富，各类商贩、杂耍僧人、石工、写字先生、西洋景、蒸酒现场、磨刀工、裁缝、造纸现场、弹棉花、打磨工人、玻璃工、饮食摊贩、独角戏、书摊、歌手、算命先生、街头兵勇，这些生活中见到的人与事物构成了这个大清帝国城市的丰富景观。1858年4月17日出版的英国《时代画报》中有一篇题为“拥挤的广州街道”的报道，其中的描述可以作为这类市井题材的文字说明：

广州街道上的拥挤情况是司空见惯的。甚至可与我们居住的伦敦所熟知的情景相比。有流动的剃头匠，有沿街走动的厨师、裁缝、叫卖的小贩——各种贩夫走卒，有成群的搬运工——成群的乞丐：他们在工作时不时地发出可怕的吵闹声。因此，我们在伊凡博士撰写的《广州城内》这篇有趣的概述中读到：

我们走到一个类似市场的地方，这里的一切令我大吃一惊：这是一个很小的鱼市……我的向导不让我驻足，甚至可以说，他硬推着我往前走，一直走到浆栏路（Physic Street）。当我走进这个深渊时，我完全失去了理智；我生出那种淹人欲死的感觉，头脑一片空白，一个字也说不出来。我夹在两排房屋间川流不息的人群中，被推着往前走。我毫无知觉，什么也看不见，完全被人山人海的人流所淹没：剃掉一半的头发、长长的辫子、长短不一的罩袍、黄色的脸、正在给自己扇扇子的人。我像只僵尸一样随人流蹒跚而走，或像一根树干一样随波逐流！……

……我停留在一家商店门前，欣赏广州街道那川流不息的人群在我眼前来来往往。这里的行人都是小市民，他们穿着长长的蓝色长袍，戴着黑色丝帽。还有穿着蓝布衫的下层民众，以及一些用碎布遮盖或披藤席的乞丐、叫卖的小贩、沿街走动的理发匠、牙医、餐馆老板、卖蜜饯的人。

将不同行业的人物形象单独地绘制出来，很可能是画工或者定制者对这些内容的更为具体的兴趣。另外，西方人习惯的情景描绘也许要求更娴熟的观察和写实能力，如果是一个没有这类知识的中国画工，他的注

意力有可能集中在具体单一的对象上，结果，我们看到了一种特殊的构图和明快雅致的描绘。

欧洲人对中国的好奇与研究态度在以船和植物为题材的绘画中可以看到，以我们今天的趣味很可能将这些绘画看成是类别识图或者标本，但是，以造型为基础的工整描绘表现出特殊的图像趣味；而那些细致勾画的花卉让我们很容易联想到南宋的院体花卉小品。不过，在物象刻画中，西方植物学所要求的精确与细致成为画工的绘制标准。这样的绘制风格与传统的中国画所要求的“气韵”与象征性的“意境”没有关系，画工在欧洲人提供的水彩纸上使用植物颜料、西洋红，在技法上将工笔勾描同水彩效果的“没骨”画法相结合，表现植物的体积，这成为了一种不仅仅是植物学家才有兴趣的、显然具有装饰性的绘画。

西方画家的影响

早期“外销画”在表现风格上接近中国传统手法，19世纪后趋向写实，植物描绘让人想起欧洲刻板的写实传统。这些看上去明显受西方艺术影响以至于风格颇为异样的图画构成了几乎100年中国南方有西方人生活与工作的区域的特殊趣味。鼎盛时期，数十间店铺，雇佣了数千画工制作外销画，规模让人吃惊。另一方面，人们不清楚那些来自欧洲的画家是如何影响中国的画家乃至作坊工人的，显然，由西方人带来的大量西方艺术复制品肯定也是太多的无名中国画家学习的范本。[9] 随之而来的便是中国画工完成的西方艺术复制品也被运往欧洲、美国销售。交流是如此的频繁，即便是那些欧洲画家旅游后刚刚离去，他们的绘画风格和手法就已经产生了大量的来自作坊的临摹复制品。这样的例子可以举出如法国的奥古斯特·波塞尔以及葡萄牙的毕士达这样的欧洲画家，前者在中国仅仅停留了10个月，他大约是1838年9月到达广州的，可是他的绘画作品却为那些外销画的画家留下了持久的影响；后者是钱纳利非常认可的学生，他以后干脆做了一名绘画教师，在中国留下了大量为人称道的绘画作品。类似的西方画家不乏其人，[10] 但看来只有钱纳利成为一个更为重要的人物。

这位叫做钱纳利的英国画家所接受的训练是第一流的，他于1792年进入伦敦皇家美术学院学习，不同于那些不同程度接受艺术训练的传教士，他的同学是19世纪著名的风景画家透纳，而他的老师是受到普遍尊敬的英国皇家美术学院院长雷诺兹。[11] 他在1840年完成的澳门葡萄牙总督的妻子达西华·品托夫人的肖像画非常容易让人想到雷诺兹的风格。[12] 1796年，钱纳利已经在都柏林以肖像画家成名；1799年，他成为都柏林皇家美术学院董事；1802年5月，他前往印度游历，并以绘制肖像画为生；1825年，钱纳利就已经抵达澳门，在20多年的时间里，他给我们的历史书留下的财富不仅仅是他卓越的作品，更是在他的影响与培养下产生的能够熟练地掌握西方绘画的中国画家。

钱纳利在中国的工作背景需要我们提示。到了1839年，广州城外珠江河口的十三行里已经居住了超过三百名来自美国、德国、荷兰、法国、丹麦以及其他国度的外国人，这里除了正常的商店、办公室、货舱外，还有图书馆、弹子房以及完全西式的餐厅，四处都能听到英语，每天都能看到不同国家的西方人的家眷，他们在中国的佣人、厨子、女仆以及服务于商务活动的中国工作人员，这里几乎是一个西方人的世界，我们在一个

无名画家大约在1840年描绘的十三行商馆内的一次晚会的油画中可以看到完全西方化的沙龙情景。[13]这样的环境使人不难理解为什么广东地区的西方油画非常流行。在钱纳利来到中国之前，意大利、荷兰风格是主流趣味，而当像钱纳利这样的英国画家到来之后，英国绘画的风格便更为流行。不像太多的传教士，钱纳利来到中国的原因可能是非常私人化的，他在印度生活了23年，据说是为了“逃避债务和妻子”才到了中国。他经常住在澳门，但是只要他得到债权人或者“他一辈子见过的最丑陋的女人”即将到来的信息，就会拎着画箱躲到十三行或者附近广州的街落——一般他住在奥地利旗下的“帝国商馆”。所以，他被那些有钱的西方商人请去为他们的家眷上绘画课。钱纳利在新的环境中受到普遍的尊重，他受托完成了不少肖像画和风景画，同时他还完成了许多反映中国人日常生活的绘画。在澳门，钱纳利完成了上千件（册）速写，他使用铅笔、钢笔和乌贼液描绘的对象包括了澳门的街道、屋宇、教堂、炮台、海滨、集市以及各类人物，像渔民、士兵、商人、教士和香客等等。大致说来，他的速写包括了对澳门这个地区的日常生活的丰富记录。正如画家在油画表现上渐渐地削弱典型的新古典主义风格一样，钱纳利的素描和速写更频繁地使用了线条，而不是过分强调线的阴影排列。这些在今天看来也十分生动的速写对当时那些聪明的中国模仿者来说应该是有所影响的。

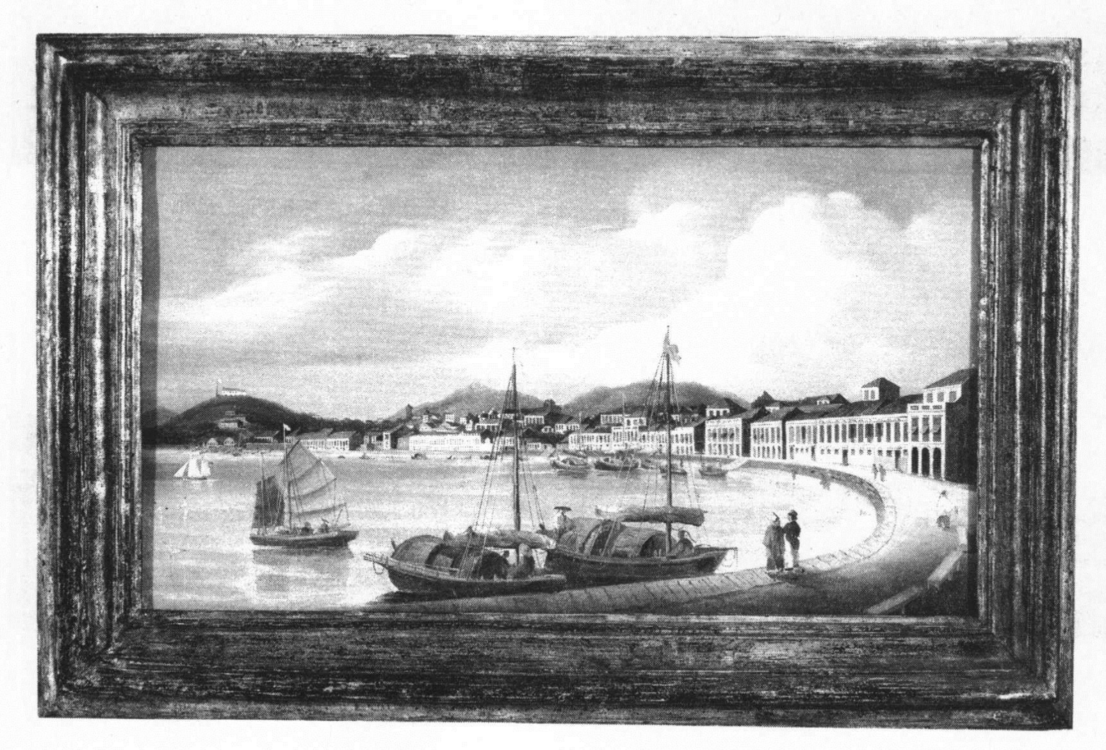
钱纳利以画肖像为生，他甚至始终保持着与英国皇家美术学院的联系，文献记载他将自己的肖像画分别在1830年（《马礼逊和他的助手》）、1831年（《十三行商总伍浩官肖像》）和1846年（《自画像》）送交英国皇家美术学院展出，他先后有十多件作品参加过这个学院的展览，但是这位英国画家留存下来的肖像画并不多。正如我们已经提及，在这些作品里，我们可以很清楚地看到雷诺兹和劳伦斯戏剧性的笔法、色彩和造型的影响。钱纳利深受澳门地区生活环境的影响，他将人物放在一个尽可能真实的环境中，例如我们可以看到在他的《疍家母子》里的人物背景描绘的就是海边的风景。不过，任何人都能够看得出来，钱纳利笔下中国姑娘的形象已经很严重地被新古典主义的“宏伟风格”给修饰了，脸部的造型具有受英国人欢迎的美化表现。事实上，钱纳利完成作品遵循的是学院方式，即事先准备素描和速写稿子，以后在画室里给予完成并尽可能表现出流行的风格样式。钱纳利的绘画方法和风格影响了许多中国画家和画工，例如我们在留名为Lamgua的画家（关乔昌）的作品《持扇子的太太》里看到的人物造型、色彩以及环境的处理，就非常接近钱纳利肖像作品。

多少有些存疑的是，钱纳利不太承认他有中国学生。可是，我们从1835年12月8日的《广东邮报》（The Register）的一篇题为“中国画家”的文章里读到了这样的内容：“今天我们的注意力被一位中国画家的作品吸引，他的作品远在一般庸俗画工之上，这就是林呱——杰出画家乔治·钱纳利门下高足。”文章的作者凭借什么说这位叫做林呱的中国画家是钱纳利的学生呢？钱纳利因为自己的生计和市场利益的考虑是否会真正接纳聪明的中国人作为他的学徒呢？无论如何，视觉判断能够让我们看到这位中国画家与英国画家的联系。如果我们将这位林呱于1840年完成的美国传教士兼医生彼得·伯驾博士的肖像画与钱纳利于1839年完成的美国鸦片贩子威廉·查顿肖像画，或者将林呱于1839年完成的彼得·伯驾博士和他的助手关亚杜做眼科手术的作品与钱纳利在1835年完成的澳门眼科医院院长托马斯·

柯立治博士与中国病人在一起的油画进行比较，就能够看到非常直接的联系。



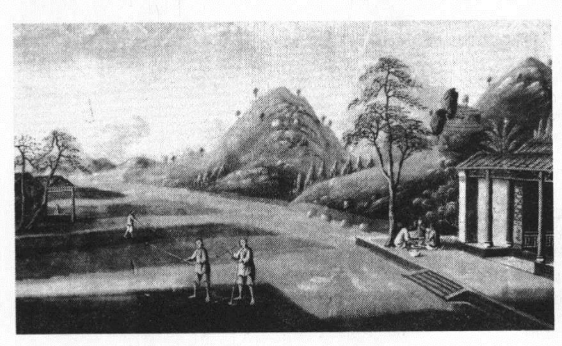
2-10 钱纳利 《澳门眼科医院院长托马斯·柯立治博士与中国病人一起》 约1835年 油画 美国麻省萨勒姆皮伯第·伊赛克斯博物馆供稿



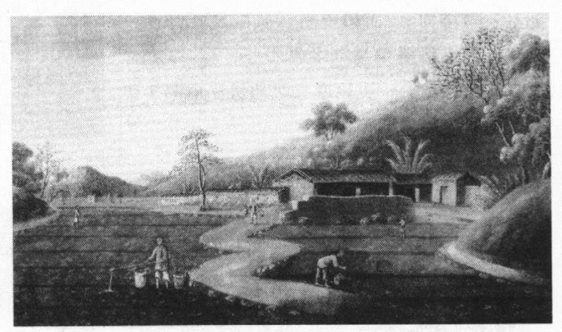
2-11 钱纳利 《澳门南湾风景》 1774—1852年 布上油画 33.7×63.5cm 老东方艺术馆 府强收藏

被称之为“林呱”的画家实际上不止一个，我们所能够暂时明确的这位“林呱”通常被确认为“关乔昌”，大量的作品写有他的名字，使用的英文是 Lamgua。关乔昌出生于1803年，这正是一个叫做 Spoilum（史贝霖）的中国画家名声斐然的时期，至少在1825年钱纳利到达澳门之前，他是关乔昌的楷模。史贝霖的一幅英国船长托马斯·佛瑞的玻璃肖像画完成于1774年（乾隆三十九年）的广州，他的其他一些被发现的作品所标注的时间在1805年到1806年之间，所以我们有理由认为他是活跃在18世纪70年代至19世纪初广州最早以油画肖像画著称的外销画家。人们也注意到了“关作霖”这个名字，虽然“史贝霖”与“关作霖”是否可以看作同一个人，或者前者是后者的父亲多少有些被质疑，但是，重要的是，这个同样叫 Lamgua 的中国画家肯定是一个具有影响力的油画家，《南海县志》记录说：

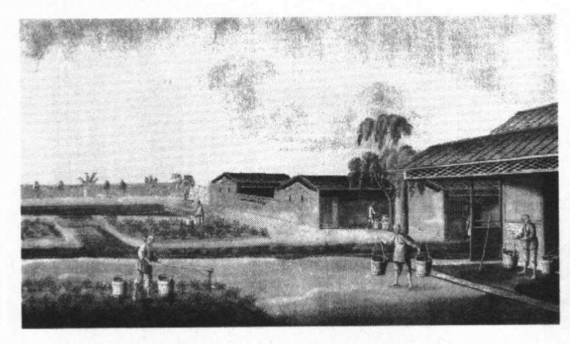
关作霖，字苍松，江浦司竹径乡人。少家贫，思托业以谋生。又不欲执艺居人下，因附海舶，便游欧美各国。喜其油相传神，从而学习。学成而归，设业羊城。为人写真，栩栩欲活，见者无不诧叹。时在嘉庆中叶，此技初入中国，西人亦惊以为奇，得未曾有云。



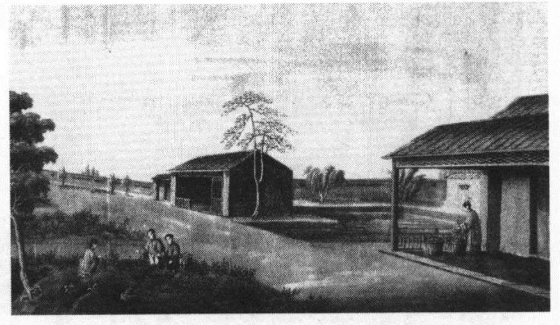
2-12 新呱 《茶贸册页》(1)锄地 1843年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



2-13 新呱 《茶贸册页》(2)播种 1843年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



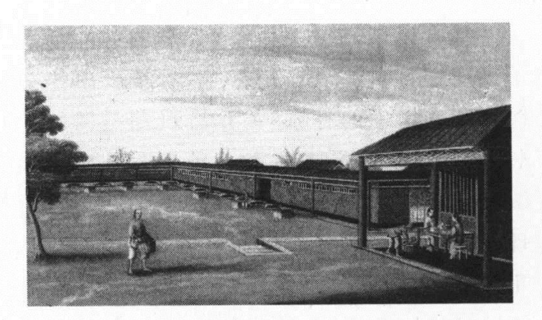
2-14 新呱 《茶贸册页》(3)施肥 1843年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



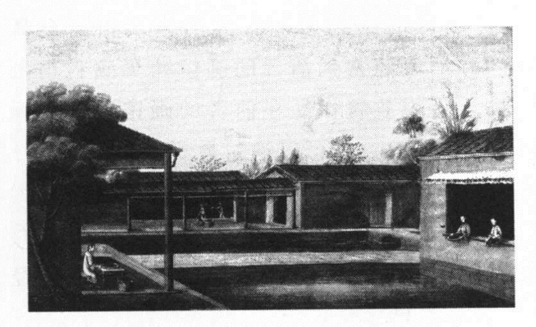
2-15 新呱 《茶贸册页》(4)采茶 1843年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



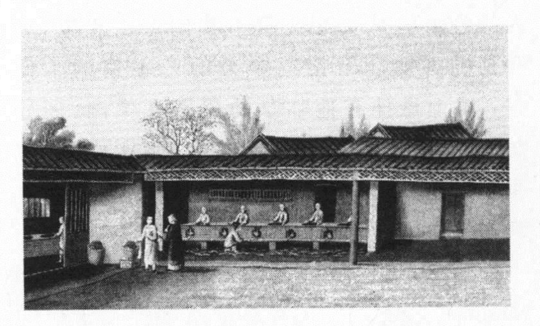
2-16 新呱 《茶贸册页》(5)拣茶 1843 年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



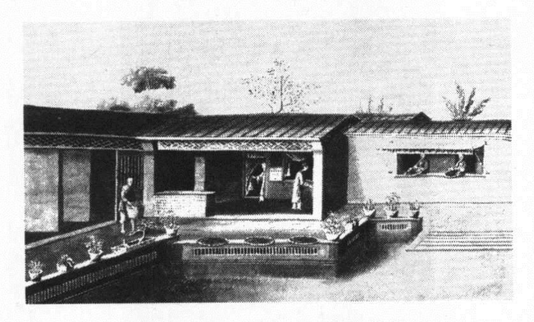
2-17 新呱 《茶贸册页》(6)晒茶 1843 年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



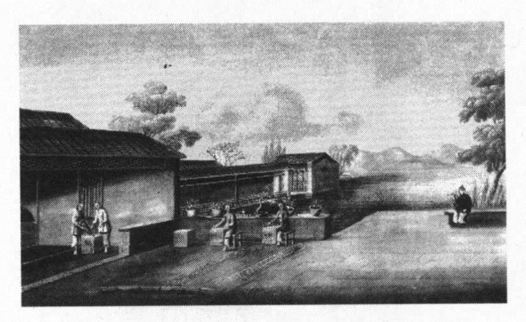
2-18 新呱 《茶贸册页》(7)选茶 1843 年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



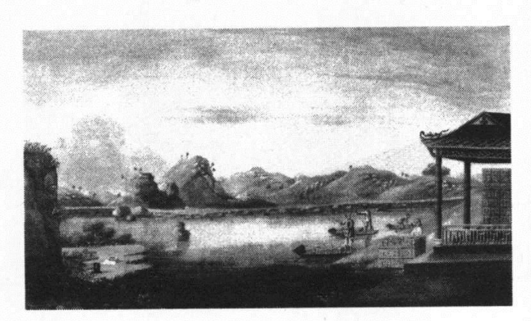
2-19 新呱 《茶贸册页》(8)炒茶 1843 年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



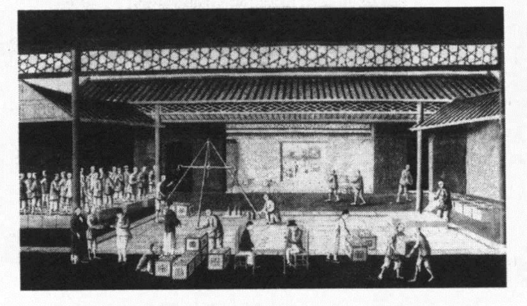
2-20 新呱 《茶贸册页》(9)揉茶与筛茶 1843 年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



2-21 新呱 《茶贸册页》(10)装茶 1843 年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏



2-22 新呱 《茶贸册页》(11)运茶 1843 年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏

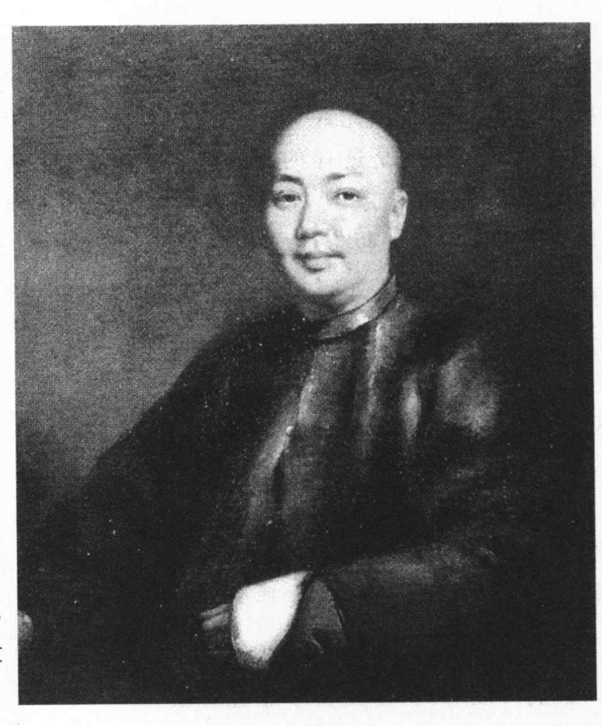


2-23 新呱 《茶贸册页》(12)行商 1843 年
13.7×23.5cm 老东方艺术馆 府强收藏

基本说来，以“关作霖”为名的林呱活跃于嘉庆中叶（主要是1825年之前），而作为钱纳利的学生的林呱（关乔昌），却是活跃于19世纪中叶的重要画家。当关乔昌成为钱纳利的学生之后，不仅风格发生了变化，而且人们甚至难以分清他与老师之间的区别。几年之后，关乔昌自立门户。从关乔昌作品的风格变化可以看出，这位中国画家对英国18世纪主要是英国肖像画家劳伦斯有很深入的理解。从文字文献中我们可以想象，关乔昌的画室非常接近今天的艺术家的工作室：墙上悬挂有他临摹的英国肖像画，四处摆放着那些西方顾客带来的绘画印刷品，源源不断进入画室请求画家绘制肖像的西方顾客和中国顾客。重要的不是画家接受了一种西方风格，例如创始自雷诺兹的“Grand Manner”，事实上，关乔昌的重要性在于他的作品表现非常接近西方的手法与趣味，当他的作品在美国展出时，被认为是“可以与同时期的最学院派的美国或英国画家的作品比美”。这显然与画家的天赋有关，不过，这表明即便是以文人绘画传统为背景的中国画家也同样可以非常出色地在布面上使用平刷笔涂油色，并且丝毫不丧失对这种材料的敏感性。[14] 文献资料表明，关乔昌无论如何可以被称之为钱纳利的学生，因为后者同意将自己的作品通过有偿的方式借给前者临摹；后者经常到前者的画馆购买颜料与画具；后者也放置作品在前者的画馆进行代理销售。对于一个可以通过临摹、聊天以及经营合作进行学习的中国人来说，这已经是得到了很好的教育与训练了。只是由于关乔昌的作品售价远远低于钱纳利，才让老师经常愤怒不已。



2-24 史贝霖《阳台上的行商一家》 1800—1810年 49×63cm
布上油画 老东方艺术馆 府强收藏



2-25 林呱(关乔昌)《自画像》 清 布上油画 皮博迪艾塞克斯博物馆藏

就澳门的艺术史而言，钱纳利的两位外国学生仍然是值得记录的。1845年到澳门行医的屈臣是钱纳利的朋友。他大约在1847年与钱纳利结识并开始进一步研习绘画。屈臣早年(1842)在苏格兰学习过水彩画。在澳门期间，他经常到广州，描绘虎门、十三行以及荷兰炮台的风景。屈臣使用乌贼液完成的速写非常接近钱纳利的表现风格，屈臣与他的妻子对钱纳利的绘画喜爱有加，所以他们也购买了许多钱纳利的作品，这成为了他们即便是在钱纳利去世之后也不缺少的学习艺术的范本。

我们已提及的钱纳利的另一位学生毕士达在12岁向钱纳利学习之后，就“整天跟在画家后面”，他像一个勤勉的小杂工在钱纳利的画室里做任何事情。毕士达在观看钱纳利作画的过程中，学会了绘画的技术。在水彩风景方面，毕士达表达了对老师的诚挚的敬意。他在自己的作品里经常冠以老师的名字，例如“钱纳利画意”，在题材与绘画材料的实践方面，他几乎与他的老师是类似的。他的海景包括了香港、广州、厦门以及福州；绘画形式与材料有速写、水彩和油画；他在向老师学习的过程中也使用一些中国传统的毛笔和民间方式。

可以概括地说，发生在广东地区的新绘画——尽管它们产生于作坊而不是书房——总是尽可能地保留着欧洲人的视觉观点，在“外销画”大多数无名画家的作品中，如果说还不同程度地残存着传统的痕迹，那也仅仅是一种传统文化的无意识保留。这样的情况与宫廷里的油画形成有趣的对比，因为无论是出自中国还是欧洲人之手，宫廷内的油画总是接受着“平面”、“散点透视”以及“单色调”的调适，这种调适无疑是皇帝要求的结果，符合习惯性的趣味和感受力，而这些趣味与感受力与儒家思想系统共同构成了一种难以分离而且不可侵犯的

意识形态，以致人们的视觉感受或者习惯也被定型。[15] 1738年到中国与郎世宁一块工作的王致诚就抱怨宫廷仅仅允许他们使用中国的绘画工具作画。但是这样的好处在于能够获得皇帝的青睐，就像于1750年来华的法国耶稣会教士钱德明报告的那样：

> 我们最亲爱的卡斯蒂里奥奈（郎世宁）终日在宫廷画院工作。这种工作是在现在的雍正皇帝十分喜爱的瓷器上描绘装饰纹样，或从事水彩画和油画的制作。根据皇帝的命令，他的所有作品都必须献给皇帝。卡斯蒂里奥奈的作品成功地获得了皇帝的青睐，皇帝在不同的场合曾经多次对他大加赞扬，赏赐给他的礼物甚至比前代康熙皇帝赏赐的还要多。[16]

所以我们可以看到，即便宫中悬挂着法国画家布歇设计的挂毯，也不会产生像广东地区出现的那样更为布歇的作品。相反，只要顾主愿意，即便是流淌着祖先血液的中国画家，也尽可能地并且是颇为生动地画出符合西方人口味的画来，正如清乾隆以后在十三行一带发展而在19世纪30至60年代达到鼎盛的外销画店铺和作坊里生产的图画。像流水线生产那样完成的作品让欧洲的游客与商人产生极大兴趣，毕竟作坊出于销售的目的尽可能将欧洲画家的作品作为范本，即便是保留了中国情趣也让人感到有异域的格调。

观看与视觉方式之间不断发生矛盾与调适，在其过程中，固执的人容易产生无知，无论他是中国人还是英国人。所以，当中国人用“阴阳脸”这样的词汇来表述具有黑白关系、表现光影效果的西方油画时，[17] 西方人也会使用粗俗的言辞误解中国画家笔下的世界，就像一个叫做唐宁的西方人所描述的那样：

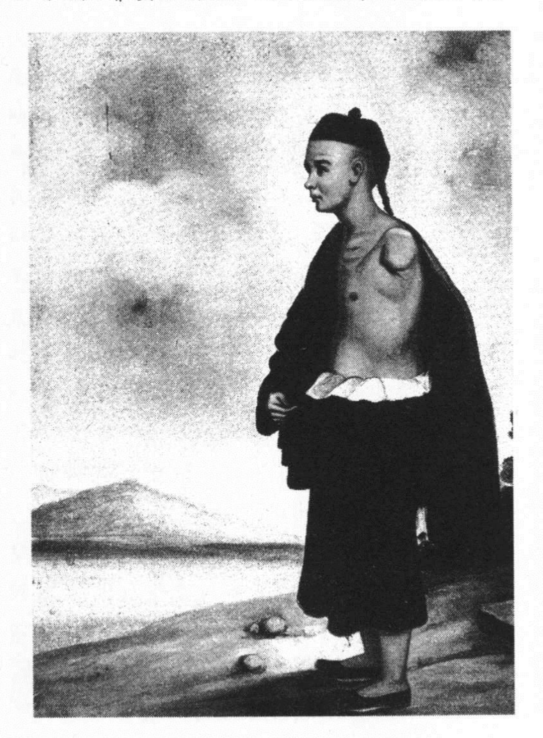
> 有一种极其粗略的风景画在当地的中国人当中享有盛誉，被认为是真正杰出的绘画。中国的画家用浸满墨汁的毛笔，画出树石山泉的粗略轮廓，全由黑色绘成。在我们外国人看来，这种风景画除了比较随意和自由以外，并没有什么特别的优点。但是中国人对此却非常珍视，看重它们如同我们看重拉菲尔[18]、达·芬奇和其他古典大师画出的粗略铅笔或者粉笔素描一样。中国人带着神秘的微笑告诉我们，“这些画非常、非常地古老啊！”[19]

可是，无论是来自传统还是教养的差异，鉴于需要，中国人开始学习西方人观察世界的方式，他们不会因为有人说那些西方的手法粗俗不堪而不去触及。结果，从广东沿海的商品市场到上海的街头巷尾，人们看到了太多的欧洲或者西方人的物品与仿制品——西方人开始了对中国更为普遍和深远的影响。在鸦片战争之前，很多西方传教士抱怨在中国的传教工作非常吃力——尽管他们具有崇高的献身精神，可是，在贸易、武力与技术的作用下，中国人在接受西方科学知识与技术的同时，也开始广泛地接受西方观察世界的方式，反映在艺术领域，就是开始将比如说“阴阳”效果看成是必须尊重的事实，而正是这类事实，构成了中国画家摆脱传统的依据。他们一天天地发现，只有那些可以进入的空间和可以触摸的物品才是值得信赖的，生动的“笔法”开始逐渐丧失依据。正如我们已经提到的，有一位美国传教士伯驾博士是关乔昌的朋友，他希望关乔昌将他在中国病人在手术前后的真实情况形象地记录下来，以便让他在美国的赞助人了解他在中国的工作并为他的医院筹集经费，他就请这个林呱为他的病人画像。那些真实的人物画像因画家对模特身上肿瘤的

描绘让人看着难以忍受，但是，这个写实的作品正是顾主所需要的，并且使画家有了持久的生意，林呱为这个传教士医生画了数十幅反映病人情况的油画。我们可以读一读彼得·伯驾博士在给一个叫包阿兴的中国病人做了截肢手术后的一个记录：

(11 月 15 日上午 11 时)用一把大手术刀，先从肩峰两侧切入两刀，在三角肌上端相遇，该肌旋被切下；割开了韧带囊，肱骨的头便脱出其臼，再向上一刀便把手臂从身上割了下来。……从手术刀最初切下到手臂掉到地上，整个时间没有超过一分钟。所剩下的手臂就形状而言，最形象的比喻是只大火腿。……就我所知，此病人是第一个自愿接受截肢手术的中国人。

此病人愈合得很好。在大约一年后，他结了婚，靠卖水果用一只手能够维持生计。[20]



2-26 林呱 《包阿兴手术后的情景》
约 1836—1837 年 油画

人们今天能够看到这个病人的模样，是因为有林呱在 1837 年的完成的油画作品，尽管这类作品的品次完全不被传统绘画标准认可。

19 世纪后期，门户开放使上海的经济更为活跃，1852 年之后的外贸总值已经超过广州，上海对于那些希望卖出更多画的艺术家来说更加具有吸引力。例如一个叫做周呱的广东画家便前往上海开设画店谋生。文献记载周呱“擅长绘画肖像、房屋、小画像及商埠风光。作品多贴上附有以墨水写上名字的标签。他曾在一幅上海风景画上署名，作风与新呱相若。周呱的作品，以描绘细致见胜。”[21] 我们在《黄浦江外滩风光》中能够看到画家对这个殖民城市风景的异常关注。需要提醒的是，所谓“外销画”生产的衰落主要起因于大约 19 世纪中期的摄影技术进入中国，尽管在此之后“外销画”仍然持续了很长一段时间。人们可以通过照片更加清楚地了解中国的风土人情，绘画作为一种功能性的图像就显得很吃力了。

此外，尽管广州地区的画家较少受到“正宗”的影响，但是，正如我们在前面提到的西方人唐宁的观察，在外销画和西方油画之外显然存在着普遍受欢迎的传统绘画。我们也能够注意到，像苏六朋（约 1796—1862)、苏仁山（1814—1850)、居巢（1811—1865)和居廉（1828—1904）这样的画家为什么在当时非常知名并且对后来广东地区的绘画产生影响。其原因简单地说，苏六朋因其平民出身而受环境影响，他的人物画表现出市井趣味，这样的趣味与“正宗”有明显的距离，虽然周臣、唐寅、仇英是他的楷模，但是黄慎以及上官周的影响导致他的作品中“高蹈”或者“静心”内涵丧失无几；苏仁山的怪僻性格可能来自功名传统的蹂躏，因为他最后走上绘画的道路是由于两度科举考

试的失败，在那些保持文人传统的画家看来，苏仁山的人物画出自画家怪异的理解，他显然不太去观察真实的情况，因为像《芥子园画谱》这类工具书已经给予了他一些基本的方法，他不过是将这些范本进行自由的改变而已，至于他的山水画，奇异的构图几乎是他怪异的心理与工具书里的章法的有趣构成，这样反而使画面表现出粗野而大胆的放肆效果；居巢与居廉是堂兄弟，他俩在花鸟上的技法发明也许出自偶然。[22] 不过，在传统程式难以突破的时期，小小的变化都能引起人们的效仿与学习，那些精巧的画面引发了普遍的风气。居廉的学生很多，由于学生高剑父、陈树人的成功，他被含含糊糊地认为是后来岭南派的"祖师"。

注释

1 利玛窦在1601年（明万历二十八年）呈送皇帝的表文中写道："谨以天主像一幅，天主母像二幅，天主经一本，珍珠镶嵌十字架一座……奉献于御前。物虽不腆，然从极西贡来，差足异耳。"姜绍闻的《无声史诗》是这样记录的："利玛窦携来西域天主教像，乃妇女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踽踽欲动。其端严娟秀，中国画工，无由措手。"尽管姜绍闻是否真正见过那些"天主"、"女人"圣母像让人怀疑。

2 苏立文：《东西方美术的交流》，南京：江苏美术出版社1998年版，第197—198页。

3 20世纪60年代上海博物馆馆长沈之渝的文章《关于任伯年的新史料》（1961年9月7日《文汇报》第4版）提到任伯年与刘德斋的关系："他（任伯年）有一个朋友刘德斋，是当时上海天主教会在徐家汇土山湾所办图画馆的主任。两人往来很密。"

4 转引自李超：《中国早期油画史》，上海：上海书画出版社2004年版，第339—340页。原引徐蔚南：《中国美术工艺》，北京：中华书局1940年版，第163页。

5 转引自李超：《中国早期油画史》，上海：上海书画出版社2004年版，第358页。原引姚旭参、周叶振：《中国美术教育的先驱周湘》，《嘉定文史研究》第八辑，第68—69页。

6 参见马琳：《有关周湘办学事实的考证》，见《新美术》，杭州：中国美术学院出版社2005年第4期。

7 新舞台由夏月珊、夏月润、夏月樵等人创办，除演传统京戏外，又创演连本现代京剧，开始聘日本画师画布景，所画布景并不符合我国情况，看上去总不够真实。他曾看到圆明园路上的兰心戏院演出莎士比亚戏剧，其舞台布景非常精美，十分吸引观众。他决定为新舞台设计布景，应用透视与色调原理绘画，结果既逼真又优美，使观众得到美的享受，受到称赞，从此他一直投身布景绘制，直到新舞台业务结束。（转引自李超：《中国早期油画史》，上海：上海书画出版社2004年版，第360页。原引张修平、张贞修：《张聿光传》，载《上海市文史研究馆馆员列传》，上海：上海文史研究馆1993年版）

8 清政府于1755年规定：撤销之前明州、泉州、上海三处的通商口岸，对外贸易口岸限于广州，所有外商都归并一港，所谓"一口通商"。之后，所有商船都从虎门进入广州港。这样的情况直至鸦片战争才发生改变。

9 在18世纪末和19世纪初，我们知道有"齐呱"、"蒲呱"、"钱呱"、"东呱"、"奎呱"、"发

呱”、“兴呱”，而在 19 世纪 30 年代至 60 年代，有“新呱”、“庭呱”、“煜呱”、“冒呱”、“祥呱”、“钟呱”、“周呱”、“发呱”等等非常枯燥的名字。这些画家真实的名字后人完全不知。尽管我们可以从不同的作品中看到他们的区别，但他们更多的是作为作坊里的画工生活与工作的，对于那段历史，我们关注的是一个普遍的现象，而完全无法把握作为个体的画家的生平传记，这个事实让人非常遗憾。

10 例如 1785 年和 1793 年，英国画家威廉·丹尼尔 与他的叔父托马斯·丹尼尔 先后到了广州；1816 年，是英国画家威廉·哈维尔 ；1838 年，是英国人威廉·普林塞普；1857 年，是英国水彩画家查尔斯·威格曼 ；能够罗列的名单还有安东尼·菲尔丁、托马斯·沃臣、菲利普·贝丁菲尔德，这些画家都留下了对中国南方城市主要是澳门、广州和香港景色的绘制，表达了他们对中国的“观看”。

11 尽管钱纳利经常对人说他的老师是雷诺兹，但是，在他进入皇家美术学院前几个月，雷已经去世。不过，雷诺兹风格的强烈影响是无可置疑的。

12 1835 年 12 月 8 日的《广东邮报》里有人这样评价钱纳利：“英国的女士们应该将他召回国去，因为我们可以保证，在托马斯·劳伦斯爵士去世以后，没有人再能把她们画得那样漂亮，除了钱纳利的生花妙笔。”

13 “十三行”最初不过是 18 世纪后期在中国商人出租的地面上修建的外国商馆，以满足不断增加的外国商人、冒险家和旅游者办公、生活的需要。建筑历经火灾和其他意外数次修缮。其功能与面貌在《旧中国杂记》中有详细的描述：

> 每座行都包含有独立的住所，包括会计室；一座挨着一座的南北向排列，每两座中建有露天的小庭院或空地隔开，这便是商馆。
>
> 在中间的六座商馆前面，直到约 300 英尺远的江边，是一个开阔的“广场”，是经双方认可，专门划出来归外国侨民使用的……每座商馆都有门通入广场，广场的另一边又有门对着江边。因而每座商馆都有自己的码头。
>
> 靠东边的三个“行”和靠西边的三个“行”，通过各自前边的围栏保持到江边的交通。围栏的宽度与每个“行”的宽度相等，大门设在每个围栏的尽头。

14 刘海粟在他发表于 1987 年 5 月《中国美术报》的《蓝阁的鳞爪》一文里有这样的评语，油画的“真正的先驱，应当是被半封建、半殖民地制度埋葬了的无名大家，蓝阁可能就是其中之一”。刘海粟这里的“蓝阁”就是“林呱”(Lamgua)。

15 在德龄的传记性回忆录《清宫二年记》(昆明：云南人民出版社 1981 年版)里，作者谈到了美国女画家为西太后画肖像时的困惑，因为太后不断提出的问题让画家不知如何回答。太后总是担心画家使用的明暗法会把她的脸部画成“阴阳面”。

16 转引自苏立文：《东西方美术的交流》，南京：江苏美术出版社 1998 年版，第 68 页。

17 与郎世宁几乎同时的中国画家邹一桂(1686—1772)在他的著作《小山画谱》中是这样表述西方绘画的：

> 西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍，所画人物屋树，皆有日影，其所用颜色与笔与中华绝异。布景由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦著体法，但笔法全无，虽工亦匠，故不能入画品。

能够非常真实地表现物理世界的绘画不能入画品的原因在于没有笔法，这时的标准不是来自视觉判断，而是出自一个产

生于宋代文人的教养传统的规定。

18 现译拉斐尔。

19 转引自苏立文《东西方美术的交流》，南京：江苏美术出版社 1998 年版，第 87 页。

20 [美]多米尼克·士风·李：《晚清华洋录》，上海：上海人民出版社 2004 年版，见《兰官画的包阿兴手术后的情景》一画的文字说明。“兰官”即“林呱”。

21 香港艺术馆：《18、19 世纪沿海商埠风光》，1987 年版。本书转引自苏立文《东西方美术的交流》，南京：江苏美术出版社 1998 年版，第 364 页。

22 他俩于 1843 年从广州到了桂林，在广东进士张敬修幕下任职。期间认识了在桂林授画的孟丽棠和宋宝光，这两个画家擅长花鸟画，居巢和居廉受其影响。

3

晚清政治背景与早期留学画家

在1911年之前的很长一段时间里，“中学为体，西学为用”的思变心态构成了普遍的空气。1872年8月12日，一批中国幼童踏上了去美国读书的航程。这表明了政府已经明确无误地将对西方知识的主动学习看成改变这个国家命运的重要途径——即便在这个时候不少政府官员对这个举动仍然战战兢兢、忐忑不安。尽管1881年清政府留学事务所被撤销，留学生被分批召回，但是政府自己已经同意开放的门户再也关闭不上了，出国留学的潮流没有终止。

事实上，晚清政府的政治局面已经异常深重。虽然康有为、梁启超因维新变法成为被通缉的要犯，但是在不到两年的时间里，当慈禧及其政府官员被八国联军赶到了西安时，她不得不指使光绪颁布了“变法”上谕。变法中一个极为重要的内容即根据张之洞、刘坤一“江楚会奏变法三折”中《变通政治，人才为先，遵旨筹议折》所进行的教育改革。政府开始全面鼓动年轻人出国留学和进入新式学堂学习。[1] 清政府这时已无法顾及中国学生前往留学的日本因明治维新及其政治上的成果而弥漫着对于清政府来说是完全不同且具有破坏性的政治思想氛围，显然，指望那些远离祖国、多少获得自由的年轻学生仅仅像机器一样阅读技术书籍是办不到的，将学生放入难以控制的国度，就不可避免地会产生激进的政治意识和异端团体。很快，一批中国年轻的留学生开始从更为全面深入的领域展开了对清王朝的批判和攻击，成为重要的历史人物——如黄兴、邹容、陈天华、鲁迅、陈独秀。[2] 1904年，张之洞与张百熙、荣庆又制定了被称为《奏定学堂章程》的学制章程。由于进入新学堂就有了成为政府官员候补的资格，这事实上使进入权力阶层的通道面向了具有新知识的读书人。紧接着第二年，政府宣布科举将在1906年完全被废除，结果是，不仅儒家经典的继承面临全面危机，更重要的是这将意味着作为原有权力结构的思想基础因科举的废除而被深深地动摇。对于清政府来讲，新的政治体制不能不通过立宪加以建设；对

于更为激进的革命党人来说，只有将整个清王朝彻底推翻才有可能建设有效的国家权力机构；而对于感受到历史正在发生迅速变化的年轻人来说，他们清楚对理想的实现必须凭借来自西方或日本的不同学科和知识。

正是由于这样一个复杂的背景，中国知识分子从此改变了他们的士大夫或准士大夫的形象。他们不再固守家乡，因为他们不再参加层层科举考试。洋人的资本入侵、洋务运动产生的工业以及由此引发的都市行业使社会分工开始迅速复杂起来，人们发现只要拥有新的知识就可以成为社会所需要的一员。传教士多少年的努力，各种官方或私人出版机构的大量印刷品，使得媒体成为读书人关注的中心，他们将各种报纸杂志带到有现代沙龙色彩的各会馆和学堂，传阅、讨论、品评，并在这种富于生气、周而复始的聚会中产生思想，结成团体，直至产生具体的政治、文化或者其他行动。在过去，朋党滋生于官僚阶层的内部，而在康有为乘坐英国轮船逃离上海后，接受西方思想的知识分子开始在权力中心的外部成立他们新的政治组织。辛亥革命之后，政治组织及团体的出现可谓"雨后春笋"[3]，并且组建政治团体的主要领导人大多为留学知识分子[4]，这种现象表明知识分子开始效仿西方政党政治和相应的意识形态。

梁启超在他的《清代学术概论》第 29 节中对慌乱的求知状况有过描述："戊戌政变，继以庚子拳祸，清室衰微益暴露。青年学子，相率求学海外，而日本以接境故，赴者尤众。壬寅、癸卯间，译述之业特盛，出版之杂志不下数十种。日本每一新书出，译者动数家。新思想之输入，如火如荼矣。然皆所谓'梁启超式'的输入，无组织，无选择，本末不具，派别不明，唯以多为贵，而社会亦欢迎之。盖如久处灾区之民，草根木皮，冻雀腐鼠，罔不甘之，朵颐大嚼，其能消化与否不问，能无召病与否更不问也，而亦实无卫生良品足以为代。"[5]

越过 1900 年，在 20 世纪第一个 10 年里，无论朝廷的内部还是外部，无论是具有合法权利的朝廷命官还是处于非法地位的革命党人，都以一种万分的紧迫感调整位置、采取措施，来适应时代的急剧变化。1905 年底至 1906 年初，清政府五大臣终于走出了国门，对西方政治进行考察。[6] 半年之后，他们回国异口同声地主张推行立宪政体。9 月 1 日，他们和所有朝廷官员都知道了立宪工作即将展开。然而清政府没有想到，一旦将关键性的制度改革加以提倡和同意实施，那些原来缺乏合法基础的立宪倡导者的任何更为激进的批评就开始有了合法化的地位。结果，立宪的时间被提前了又提前。[7]

我们已经提及，在立宪时期，出版物对社会产生的舆论作用因维新运动的影响已成为现代知识分子争取政治权力的一部分。尽管维新时期的报纸因康有为等人的失败而停办，但采用出版物推行政治主张的方式在立宪运动时期更为普遍。就在康有为离开上海一年后，1899 年 9 月 5 日的《中外日报》就有要求慈禧交权的社论；在慈禧专制时期，报刊敢于直言，已表明专制的力度已经不再拥有绝对的效力。政府将预备立宪通知全国后，报刊的态度更是鲜明急促。1901 年 6 月 7 日，梁启超在他的《清议报》中发表了《立宪法议》，产生极大的影响力。1904 年，日俄在东北地区展开战争。战争以俄国失败的结局进一步挑起了立宪思想在报刊媒体上的宣传："此非日俄之战，而立宪、专制二政体之战也。"[8] 7 月，英军强迫西藏地方当局订立《拉萨条约》；8 月，德国兵舰驶入江西鄱阳湖；9 月，美国索取陕西

榆林、延安两府煤矿权……国家民族生死危机深重之至，迫在眉睫。如此国难均激发了知识分子的忧愤之情，《大公报》于9月22日发表《敬告政府诸公》呼吁欲免国亡，就非得“宣布天下，改为立宪政体”[9]。这个时期，知识分子充分利用国家权力结构紊乱以致权力关系开始定义不清的失控局面，创办报刊，发表言论。从那些报刊中的言辞情况看，由于法制的欠缺和立宪思想的基本合法性，[10]以至出现了“公然不讳，昌言无忌”的情况。同时，报刊也因创办人的立场和经济来源的不同，成为不同政治思想派别进行论战的阵地。随着新闻业和出版业的发展，出版成了20世纪初中国知识分子成长的摇篮和参与政治的特有权力载体。

事实上，朝廷内部很早就有人感觉到西学东渐的趋势将有毁灭性的结果，在众多诋毁由传教士带来的西方知识的人当中，杨光先无意识地陈述了一个肯定会发生的逻辑结果：

> 臣监之历法，乃尧舜相传之法也；皇上所正之位，乃尧舜相传之位也；皇上所承之统，乃尧舜相传之统；皇上颁行之历，应用尧舜之历；皇上事事皆法尧舜，岂独于历有不然哉？今南怀仁天主教之人，焉有法尧舜之圣君，而法天主教之法也？南怀仁欲毁尧舜相传之仪器，以改西洋之仪器，使尧舜之仪器可毁，则尧舜以来之诗书礼乐、文章制度皆可毁矣。[11]

尽管那些传教士带到中国的知识本身在当时的西方大都算不上先进的知识，并且很快就会被新的知识所取代，但是杨光先的直觉是对的，历史的结果的确是尧舜之法丧失了有效性。[12]所以，当“华夏”在应付外来文明的挑战时，无论它有多少像林则徐、魏源、徐继畬、曾国藩、张之洞、李鸿章、左宗棠这样的精英人物以及成千上万中国普通知识分子卓有成效的努力，也仍然是以应战一次失败一次作为每一次应战的结局——这种结局被汤因比视为“文明的解体”[13]。从学习西方这个角度上看，这个“解体”的程序是：早期(1872—1900)留学生的学习范围为铁路、煤矿、电讯之类的技术性学科，而在新的一轮留学潮流中(1900—1911)，那些东渡日本的年轻人关注的是改变这个国家真正命运的政治、法律与教育，学习西方艺术不过是这个改变历史的思想演变潮流中的一个部分而已。

上述情况为我们对于20世纪初出现的留学运动、社团组织以及新的艺术思想的传播方式的了解提供了一个不可回避的基本背景。

中国第一次派遣去日本的留学生是于1896年上路的，这事实上晚于1872年詹天佑这一批“幼童”去美国的时间24年。1894年的中日甲午海战的结果对中国满清政府和一般年轻人具有决定性的影响。中国的失败以及失败导致的《马关条约》的签署，无以复加地伤害了中国士大夫的自尊心，理性的知识分子上书朝廷，向日本人学习。按照张之洞的说法，“游学之国，西洋不如东洋。一、路近省费，可多遣。一、去华近，易考察。一、东文近于中文，易通晓。一、西书甚繁，凡西学不切要者，东人已删节而酌改之。中东情势风俗相近，易仿行，事半功倍，无过于此”[14]。约在1907年的时间，中国留学日本的年轻人达到了两万人。日本成为世纪初培养中国学生的重要基地。康有为对“维新”字眼的使用表明了他对日本“明治维新”的认同。维新派的心理状态与他们的理智有些矛盾，因为他们开办新学堂、编辑报纸以及指派留学生的“维新”措施旨在对日本复仇。同时我们要注意到，正是大量的年轻

人留学日本,使得中国的知识分子开始使用大量的日本术语,这些新的术语很快构成了对传统书画艺术和思想的颠覆性影响。

需要提醒的是,自清中叶至晚清,有像罗雪谷(生卒不详)、叶松石、卫铸生、王冶梅(生卒不详)、胡铁梅(1848—1899)、顾沄(1835—1896)这类传统书画家游历日本,这些书画家在日本的处境各有不同,不过,他们所具有的中国传统诗书画印的技艺构成了他们在日本受到欢迎和学习的原因。尽管西洋艺术在日本已经是具有与日本画和南画同等地位的艺术形式,[15]但是,明治以来的上层贵族的趣味仍然是对中国传统艺术的崇尚。值得注意的是,清末至20世纪20年代前往日本的王震、钱瘦铁、陈师曾、金城、姚茫父开始了对日本艺术以及思想的认识,并受到影响。然而,在这样一些书画家的出国经历中,我们较少看到他们对在日本已经非常普遍的西洋绘画的认识,理性的实践微乎其微,何况,这个时期的历史主题是真正的西方。在早期留学生里,能够记载的系统学习西方绘画艺术的年轻人有李铁夫、冯钢百、李毅士和李叔同。

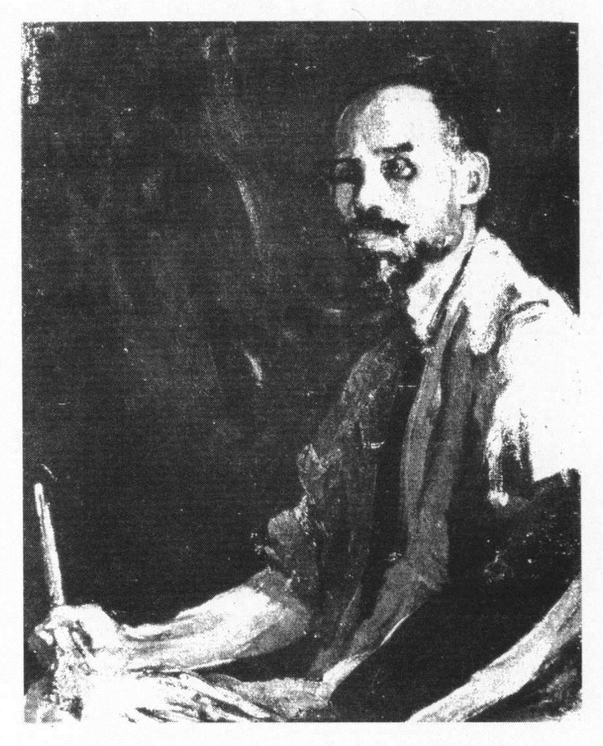
我们不清楚李铁夫(1869—1952)到达的第一站是否是美国,总之,文献记载他是在英属加拿大开始接受艺术教育的。他从小接受过传统的诗书教育,但是,我们看不出这样的教育对李铁夫有什么决定性的影响。很有可能是广东地区长期与西方人接触的历史原因,李铁夫出走异乡主要不应该看成是寻求对祖国命运的改变,而是为了谋生,就像那些早年留学幼童的初衷不过是寻求一个饭碗而已。[16]画家在加拿大度过了九年的学习时光。他因为获奥灵顿美术学院画赛冠军而被授予奖学金。这期间他与一位女友有过一段让他难以忘记以至于改去自己名字的感情经历。[17]大约是1896年,李铁夫到了美国。按照画家自己的说法,他在1905年至1925年期间是美国著名画家切斯、萨金特的"门人"。从切斯1916年离世到萨金特1925年去世的时间并不短暂,画家在学校不断获得各类奖项以及对重要艺术活动和组织的参与表明他对油画的理解与掌握达到了炉火纯青的程度。[18]尽管李铁夫被认为是最早留学国外并在艺术方面卓有成效的艺术家,但是他在艺术史上的位置具有更多的象征性:美国同行将他作为一名优秀的异国学生看待,而中国的年轻人对他知之甚少。国内的西方潮流在那些早就从日本归国的艺术家——如李叔同——以及更为年轻的留学生回到祖国之后就已如火如荼,显然,李铁夫对国内的影响是非常有限的。[19]在很大程度上讲,李铁夫的影响力与他参与孙中山的革命活动有关。他甚至从1909年起做过同盟会纽约分会六年的常务书记。画家在革命党人的活动中所扮演的角色让人联想到以后那些延安的艺术工作者,充满热情与政治理想。他1930年回国之后的工作计划——《辛亥革命历史画》与《黄花岗七十二烈士》组画——表明了这位革命画家希望通过艺术参与到历史的变革中去。不过他晚年的诗句是悲哀与感伤的:

> 风云惨淡思悠悠,
> 愁绪撩人不自由。
> 七尺浮萍如落絮,
> 十年浪迹等闲鸥。
> 山河栖落兴亡感,
> 天地昏沉杀伐秋。
> 举目已无干净土,
> 披衿慷慨弄吴钩。
> (《民国卅二年元旦》)

李铁夫回国之后几乎没有参与国内的

美术运动，像“隐士似的老画家”生活在香港，“似其清寒，独个孑居在一间陋楼中”（陈抱一），生活清贫的程度使他接近行乞的难民。当这位老人的生活条件开始得到改善时，他已经失去了整理身边作品的时光。[20]

作为李铁夫在纽约美术学院的同学，冯钢百（1883—1984）相对幸运，这不仅因为后者有一个长寿的经历，在生前获得了持久的名声。与李铁夫相似，冯钢百是在谋生的过程中获得机会留学的，并且总是需要别人的帮助。冯钢百1905年进入墨西哥城国立美术学院学习油画。五年后，他到了旧金山——他在普忌利美术学校和芝加哥美术学院有短暂的学习记录。1912年，当他进入纽约美术学院学生美术研究会之后，对油画技法有了更为深入的研究。画家的留学生涯异常艰苦，可是天赋与勤奋为他赢得了对西方古典油画的敏感性与理解力。在这方面，人们非常吃惊，因为他对光与色彩的理解让人联想到伦勃朗。不过，冯钢百的画布表现显然是综合的，他看到过太多的西方作品与复制品，这里可以罗列的名字有美国画家艾肯斯、切斯、萨金特和亨利，而这些画家的真正背景是欧洲的写实主义传统，因此文艺复兴时期以来的画家如提香、鲁本斯似乎也对这位中国画家产生了不同程度的影响。不过，我们看不出冯钢百究竟对哪一位西方画家有持久的关注与学习，只是有一天，他曾经留学巴黎朱理安学院和巴黎高等美术学校的老师亨利对他的教导让他终身受益：“依你的才华，在美国没有什么好学了。为什么你还不返国？你是中国人，中国人有中国人的色素。”[21]显然，对于这位年轻人来说，将油画颜料用于对中国人的表现时会有怎样一番情况是富有挑战和吸引力的，所以，当有人在纽约转告他北京大学校长蔡元培邀请画家归国执教，冯钢百便在1921年入秋之时回到了广州。接下来的情况与李铁夫有很大的不同，冯钢百留学17年的经历使他成为中国国内最早传授西方油画知识的画家之一。新知识的传播刺激了许多年轻人致力于教育，他们希望这个民族能够尽快地获得“进步”。冯钢百与水彩画家梅雨天和留日画家胡根天、陈丘山等人在10月的第一天成立了研究西洋绘画的组织“赤社美术研究会”（简称“赤社”），他们希望“集合最早从外国学习美术回来的画家和招收当地一些有志于学西洋画的青年研习美术，交流经验”[22]。“尺社小史”[23]这样记载：“在赤社成立之前，广州已有过几个大大小小的美术团体，但范围只限于研究国粹画及所谓折中派画，西洋美术是不过问的，而且那时擦炭相、摹影片，临印刷品之风颇盛行，



3-1 李铁夫 《冯钢百》 1934年 油画
90×71cm 广州美术学院藏

投机者纷纷开斋设馆，招徒传授，因为这些不入国粹画及所谓折中派的范围，乃自己标榜曰：'西洋画'。因此，当时社会上所谓西洋美术，不过拉着臭莸当香草一样地可笑罢了。……关于创立美术学校一事，在赤社成立的时候便有这个意思。"截至1930年，出自赤社美术研究会的"专修科肄业者不下四百人"[24]。之后，冯钢百参与了广州市立美术学校的组建。胡根天在《记全国最早一间公立美术学校的创立和发展的风波》中记述："时间转入了1922年。前不久，一位西洋画家冯钢百由美国学成回来了，他也加入了赤社，我和他接受了市教育局的委托，负起学校的筹备工作。"[25]4月24日，广州市立美术学校在当时的中央公园成立并开课，首期两个班共有80名学员，其中我们能看到李桦(俊英)、吴子复、赵世铭、伍千里这些名字。冯钢百担任校务主任兼西画专业导师，教授内容全部为西洋画。学校条件异常简陋，冯钢百为改建校舍付出的心血给人深刻印象，赵世铭回忆："冯老师诚恐工程受阻中断，朝夕奔走督工，巨细不遗，匪计劳瘁、日积月累，卒底於成，焕然一新。记得学校大门口横楣设计和施工，尤其是市美校徽，是由他老人家亲自攀登棚架，动手塑造粉饰的，可见他老人家寄望于这所学院如何殷切了。"[26]1926年冬，广州市立美术学校迁至越秀山永久校园，并设立了第二系(四年制中国画系)和艺术师范科(二年制)，之后我们看到了一连串重要的艺术家如陈之佛、许敦谷、李研山、关良、谭华牧、何三峰、陈宏、黄君璧、李金发、陈锡钧、丁衍庸等人先后到校任教。廖冰兄多年后这样评价："这两个机构，把当时为数不多的长于油画及其他西洋画种的画家集结在一起，致力传播西洋画艺术、培养掌握西洋绘画技法人才。这些志同道合的先驱之所以积极投入这项工作，并不仅仅是为了在我国传播油画，而且是为了借西洋画来革新停滞已久的中国美术，是对接着辛亥革命而来的五四运动所掀起的民主革命浪潮在文化艺术方面的响应。"[27]所以，尽管冯钢百没有参加任何关于艺术问题的论战，但是，在一个历史的转折时期，冯钢百的艺术与他在西方美术教育方面的努力，构成了不可忽视的影响。



3-2 冯钢百 《男人肖像》 1919年 布上油画 48×36cm 中国美术馆藏

正如前面已经提示到的，在绘画语言与技法方面，冯钢百更为接近欧洲古典油画，他几乎没有受到法国或者欧洲兴起的现代主义的影响。当然，这不应该被看成是一种审美的固执，在社会动荡不安的时期，知识界关心着如何对社会与民族施加影响，写实主义对于避世恬淡的传统文人画所形成的观念有着直接的冲击。这个时候，学习西方艺术的画家们使用的词汇已经远远离开了

习惯的画论与用词，冯钢百的学生黄蒙田回忆说他老师的教学方法是“死板”的，以至只有“到我们离开学校以后才深刻地感到是对的”[28]。这是一个需要实证的时代，人们厌倦了抽象的韵致与传统艺术中的虚幻境界，所谓“停滞”意味着将近100年的晚清绘画无法支撑正在改变的社会生活所唤起的感受。按照画家自己的回忆，他小时候临摹过居廉和招子庸的绘画，可是，画家以后的艺术观念却是那样的不同，“人像并不是贴在画布上，那背后是有空间的，你可以伸手去摸他的后脑勺”。画家为什么对能够摸一个绘画对象的后脑勺的真实效果如此地感兴趣？这样的标准是否与儒家传统要求的品味和修养相去太远？显然，这样的趣味与工业时代和日渐现代化的都市环境相呼应。冯钢百以后回忆他的艺术历程时用一种多少有些晦涩的语言表述过他的关注点，“绘画是不是单一从形象寻求呢？主要还是要研究颜色的表现，也即是怎样才能表现任何自然物的质素。……画面上，要具有丰富的颜色，但我们不要徒然取得颜色的颜色，要从复杂的颜色里（三个主色）表现出物的质素”[29]。多少年后，画家还能够记得亨利早年对他的“指示”，他甚至对“皮肤里面好像有血液在流动”更有兴趣。事实上，画家的绘画对象仅仅是普通的人物、静物或者风景，但画家仅仅关注“物”，并且将这样的关注纳入他的教学中，通过他的学生传播开来。渐渐地，对于那些受够了笔墨游戏的人们来说，正是在这种对“物”的关注过程中，在对物理自然中的“光”而不是抽象的理念所产生的神韵效果的理解中，开始了对自然与社会的感受直至观念的根本改变。

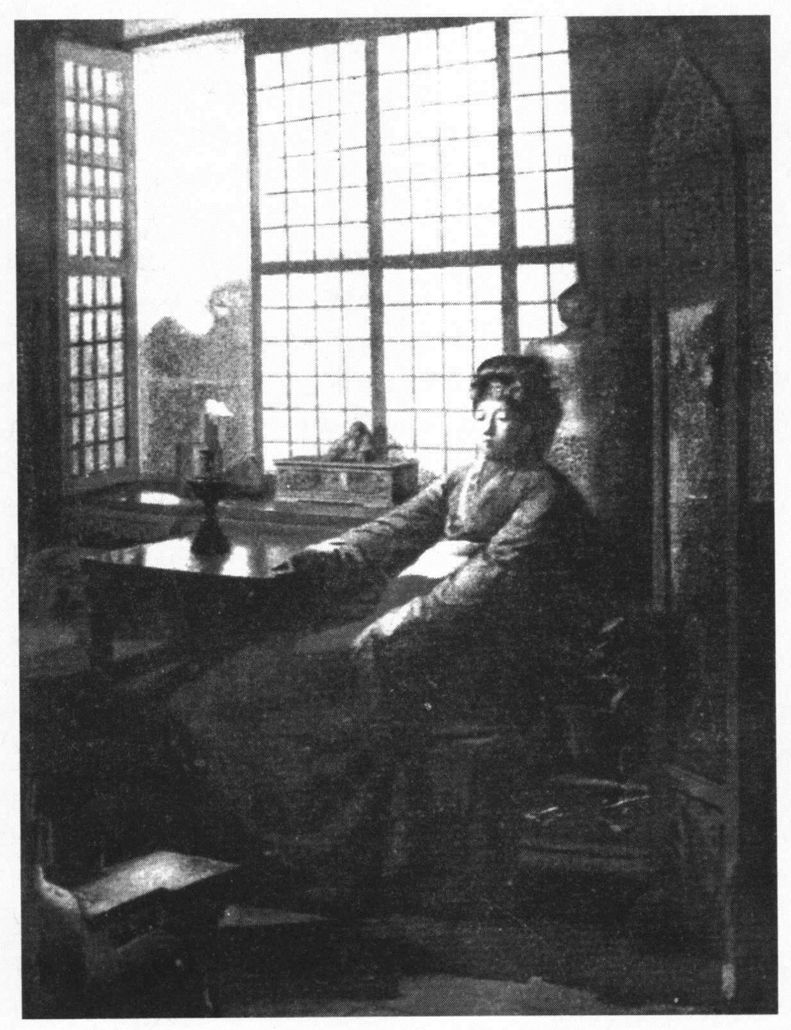
李毅士（1886—1942）虽然在1903年就与其兄弟到了日本，并且先后进入法律和士官学校，但是，直至他1907年考入英国格拉斯哥美术学院，才开始了严格的西方学院化的绘画训练。画家具有严谨的逻辑分析能力和富于思辨的头脑，他热爱科学，并且在艺术史和理论方面较之早期中国留学生有更多的研究。他甚至在完成艺术专业的学习之后，还成为了格拉斯哥大学物理系的学生。

李毅士的家庭背景应该特殊于出于生计考虑留学的李铁夫和冯钢百，不仅他的父亲是画家，而且叔父李宝嘉就是《官场现形记》这部晚清重要小说的作者。他也是李宗津的叔父。可是，尽管画家1916年回国应蔡元培之邀受聘于北京大学理工学院，1918年开始担任北京大学画法研究会黑白画导师并于1921年参加阿博洛学会，之后也参与过1929年徐悲鸿、徐志摩之间的论战，但关于他的绘画作品以及更多的文献仍然难以寻觅。

与李铁夫和冯钢百不同，李毅士回到祖国后成为早期艺术界有影响的重要人物，因为他参与了不同新兴艺术学校的教学工作：1919年，他兼任北京高等师范图画手工专修科西画教授和北京美专西画科主任；1924年，应刘海粟邀请到上海美专任教务长和透视教授；1926年，又兼任南京高等师范工艺科技法理论教授；1927年，任南京中央大学教育学院艺术科西画教授；1929年，又兼任该校工学院建筑系西画教授。能够想象，不停地来往于各个城市的学校从事全新的教学工作，总是会影响绘画的实践。

文献记载李毅士的作品微乎其微，我们能够看到的主要油画作品只有《宫怨》。[30]完成于1931年的《宫怨》还有一个题目是“斜倚薰笼坐到明”，与其他中国画家的习惯一样，李毅士在古典诗词中寻找灵感。他在白居易《后宫词》“红颜未老恩先断，斜倚薰笼坐到明”句子中发现了一个主题，显然，这样的主题在这个时期是一点也不过时的。将

画家选取历史题材看成是“借古喻今”不是不可以，也许，受到英国古典传统影响的李毅士对采用完全写实的方法来尝试表现中国诗意有更多的兴趣。梅妃斜倚着薰笼坐待天明的情景有些凄然，与那些传统中国画人物不同的是，这样的情景显得非常具体，画家希望对深宫与自由的理解是可以用画中的形象和具体情景给予判断的。在手法上，李毅士使用了最无可争议的写实技法，只是，这位中国油画家将西方的语言用在了表现中国的历史故事或者文学含义上。没有多少关于李毅士油画评论的文献被发现，即便徐悲鸿对李宗津表示过关于他的叔父李毅士的构图“严谨完美”，也不过是一种礼貌的泛泛而论。重要的是，一种新的绘画和相应的写实手法被引入中国，这对于当时仍然熟悉传统中国画的中国观众和学生来说，属于视觉“革命”的一部分。李毅士为他的写实方法做过辩护，他在向那些不明绘画是否“象形自然”的人解释时，表达了一种对逼真和心灵表现之间的关系的理解：他相信传统绘画无须“象形自然”，而新的绘画一定不能放弃模仿自然，因为人民没有这方面的长期训练：



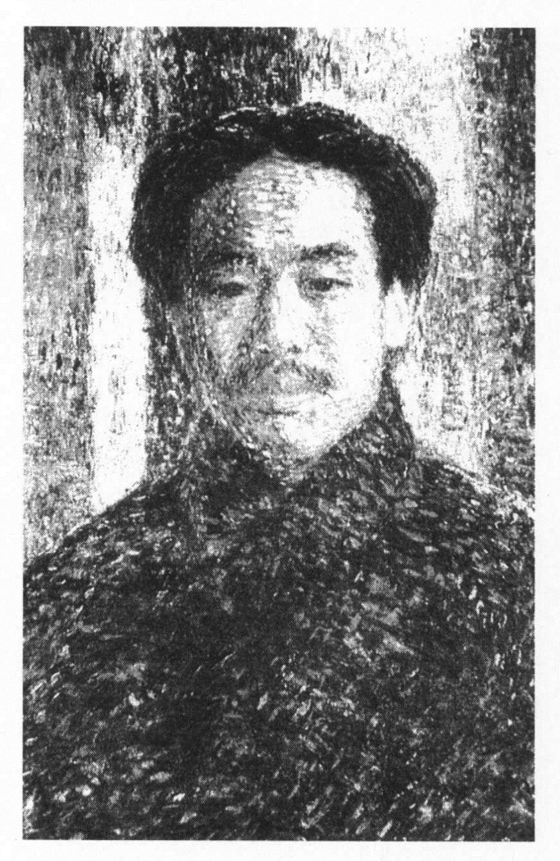
3-3 李毅士 《宫怨(斜倚薰笼坐到明)》 1933年 油画

总之我以为无论画家做何种表现，除非是传统的画术，先有人把民众训练过而能了解外，是必须要有模仿自然而能象形的能力，才会有好的作品制出，我国国画相传已千百年，一般民众，对于中国画的画法是见惯的，因而已深知熟解，故作国画者，虽画山不象形，绘水不似质，亦有人能了解，且能于其中知作者的心胸，并见其气韵、笔法等等而赞美之。……今国内有仿西画者，亦有思独辟途径，自成一家者，是其将作品与民众初次相见。民众既未预有人为之引导，若其不从象形自然入手，我诚不知其如何而使民众领悟。[31]

在回到祖国后的相当一段时间里，也许李毅士还没有想到如何将新的绘画用于表现日常生活，就像稍后那些写实主义画家的作品中表现出的那样，来自英国古典传统的语言就只能与历史、诗意或者人物肖像相结合。

1905年留学日本的李叔同（1880—1942）是一个富于传奇的人物。他早年在上海都市里的生活方式，很容易让人联想到古时的文人才子：富于才气、喝酒吟诗，与有才情与美貌的妓女厮混。李叔同的天赋和对艺术的敏感能力超越了同时代的很多年轻画家。李叔同是浙江平湖人，后居天津。其父是银行家，这样的家庭环境使他很容易受到良好的教育。可能是条件过于优越，李叔同在精通诗词、篆刻、书法的同时表现出翩翩气质，与他以后剃度出家（1918）形成了强烈的对比。他在康梁变法期间言论激进，所以戊戌变法失败之后，他就躲到上海去了。1901年他考入南洋公学，开始接受新知识的熏陶。1905年，李叔同随同一帮青年男女东渡日本，因为没有及时赶上当年的入学考试，他于次年才进入东京美术学校（今天的东京艺术大学）。李叔同在日本学习美术的经历被以“清国人志于洋画”为题的新闻所报道，表明了他是赴日学习油画最早的中国年轻人之一。[32]报道中对情景的描述显示了李叔同与那些之前游历日本的中国书画家在艺术生活上的决然不同：

喝了一杯“涩茶”之后，他一面说明贴满壁上的黑田画伯的裸体画、美人画、山水画、中村及其他的画等，一面引我进入里面六叠的房间，得意地介绍了那就几上作画的苹果的写生。“真是潇洒的笔致啊！”我赞赏说。那位女佣听了从旁插了一句：“那是早上刚刚一气画成的。”李君谦然地说：“是，”露出了一排白齿，“今后一定拜访贵社，《国民新闻》是很好的报纸。”[33]



3-4　李叔同　《自画像》　1910年　布上油画　60.6×45.5cm　日本东京艺术大学美术馆藏

李叔同的老师是明治时代最有影响力的外光派画家黑田清辉，这样一来，我们从李叔同的油画作品中看到了印象主义式的风景就很容易理解了。与此同时，他还去音乐专科学校学习钢琴与作曲，又就学于剧作家藤泽浅二郎门下研究话剧。尽管音乐、戏剧与绘画可以共同归类为“艺术”，但是，作为单独的艺术门类是需要时间与精力去学习的。所以，与太多的赴日留学生对专门学科的学习不同，李叔同留学日本不过是放任天性，幼时私塾奠定的传统基础加上新学知识没有将他引向革命党人的政治斗争。在日本，他与欧阳予倩共同组建“春柳剧社”，并成为《茶花女》中的女角玛格丽特和《黑奴吁天录》中爱米丽夫人的扮演者，“春柳剧社”的活动对国内戏剧界产生影响，进而导致中国现代话剧的产生。他同时也创办《音乐小杂志》，写作音乐，多少年后，人们还能从他的音乐中获得难忘的享受：

> 长亭外，古道旁，芳草碧连天。
> 晚风拂柳笛声寒，夕阳山外山。
> 天之涯，地之角，知交半零落。
> 一觚浊酒尽余欢，今宵别梦残。

这类表现世俗时间与恒定自然的哀伤之词非常贴近那个时代一部分知识分子的心态，同时也显露出李叔同特有的气质，而这种气质正是他以后出家远离红尘的重要原因之一。

1910年他携他的日本妻子回国，除了组织团体如与柳亚子组织“文美会”，编辑刊物如《太平洋画报》、《文学杂志》外，他将更多的时间投入了艺术教育。最初，他在天津直隶模范工业学堂担任图画教员，要求学生练习写实方法。他在浙江两级师范学堂任美术、音乐主课教师的经历被其弟子详细书写，事实上，我们从该校的师资阵容上可以看到具有历史价值的名单：鲁迅、沈钧儒、夏丏尊、陈望道、刘大白、马叙伦、朱光潜、姜丹书。他的学生有以后著名的丰子恺、潘天寿及音乐家刘质平。1915年李叔同又兼任南京两江优级师范的美术主课，教学工作非常投入和辛苦。我们在他的学生丰子恺的回忆中能够体会到李叔同在艺术教学中的天赋与能力；而他在浙江两级师范的授课中采用人体模特儿的教学方法表现出他的大胆与解放，与刘海粟在学校采用裸体模特的经历共同构成20世纪中国艺术史中富于转折性的细节。[34] 他在绘画教学中还编写过《西洋美术史讲义》，并通过组织“洋画研究会”来推广油画在中国的发展。所以，在很大的程度上讲，尽管李叔同留学时间晚于李铁夫、冯钢百，并且他关于油画的知识来自日本，但是在西洋美术教育与传播方面，李叔同获得了早期更为普遍和富于成效的名声。

很有可能是时间与精力的原因，李叔同回到国内之后的绘画作品微乎其微。人们现在能够看到的作品只有画于日本的半裸女子油画肖像的黑白照片，曾收藏于丰子恺处的素描头像和一幅约作于1907年藏于日本东京美术学校的《自画像》。艺术家在日本所作的大量油画被带回国内，却也在历史动乱中湮没。[35]

开始于世纪初的艺术留学风潮人数只占有这个时期整个留学生人数的很少一部分，从1887年到1937年之间，美术留学生的人数不过只有二百多人，而仅仅在1900年到1911年之间，整个留学青年的人数就已经达到了两万多人。那些留学日本或者西方国家的年轻艺术家分别在不同的时间、城市、学校、机构所起到的作用是根本性的，因为他们构成了历史变革的关键性力量。过去，人们看到的更多是传教士和西方商人

带来的宗教艺术或者西方艺术家的复制品，自20世纪初，人们越来越多地看到了由中国画家采用西方艺术的语言表现的更为亲切和易于理解的图像。他们的艺术与工作导致了这样的结果——我们很快就可以在新的章节中看到：正是西方思想及其文化表现形态的侵入与引发的问题，构成了20世纪中国艺术的基本历史结构。

就艺术史而言，阴糜的19世纪几乎是20世纪变革前的冷场与准备，在世纪转折的最后十多年里，即从康有为等人的失败到1910年之间，我们可以看到很多征兆：1898年，周湘以外交随员身份赴欧洲，开始了与英法等国美术家的交往；1902年，南京两江优级师范学堂创立，开设的图画课使用的是"文明书局"印发的启蒙学绘画课本；《钦定京师大学堂章程》中涉及图画的具体教学内容有用器画、影射图法、图法几何、阴影法、远近法等科目；1904年，"图画"课程在从初小到高等学堂全面开设；1905年，南京两江优级师范学堂在李瑞清的主持下设立完全符合西方艺术教学结构与内容的图画手工科，开设素描、用器画（几何）、油画和水彩画的科目；1906年，商务印书馆出版了《初等、高等铅笔画帖》；1907年，《时事报馆画报》、《图画新闻》、《神州五日报》、《醒俗画报》创刊，上海土山湾画馆出版《绘事浅说》、《铅笔习画帖》等书，设立在河北保定的北洋优级师范学堂依照南京两江优级师范学堂开办图画手工科，它是中国北方最早培养美术师资的学校；1908年，《当日画报》、《蒙学画报》、北京《浅说日日新闻画报》出版；1909年，上海环球社出版《图画日报》以及刊登张聿光反清革命漫画的《民呼画报》，北京出版《醒世画报》，《新世界画册》在上海创刊；1910年，周湘在上海开办了中西图画函授学校，吕凤子创设了神州美术院。

上述枯燥的罗列有些类似演出前的准备清单，可是，没有这些点滴的准备，20世纪艺术历史这出戏剧的高潮不可能产生。的确，真正的演出是在社会发生革命之后开始的，而且这样的开始象征着整个20世纪中国艺术发展的状况——她没有可能与政治和社会的变革不发生关系。

人们总是希望从艺术的内部或者外部寻求原因，可事实上，艺术没有内部，也无所谓外部，艺术仅仅是社会生活的表现形态，这就好比说文人作画吟诗仅仅是宫廷生活或者阁楼聚会的一部分那样，那些远离现实的笔墨游戏不过是一种文人生活态度的表现形态，稍加追问我们就会检查出作者的思想与立场背景。从实际情况看，直至19世纪末，在传统艺术占据支配地位的区域与城市，除了那些描绘社会生活中不同细节或者时事的民间和新闻杂画中表现出外来艺术的影响外，传统笔墨的画家并没有因为时代的变化表现出根本的变异。但无论如何，中国传统艺术在鸦片战争之后与这个国家的政治、经济以及其他文化形态共同面临着深重的危机。

需要提示的是，在1840年到1911年之间，大多数画家还继续着传统的笔墨工程，即便是被称之为"海派"的画家。他们仍然充满敬意地保留着文人传统的知识与趣味，即便内心因为社会的变化而充满惶惑与不安，深厚的传统也会成为他们躲避或者保持体面的世界。在扬州八怪之后，将近一百多年的时间里，那些被认为非常有影响的画家被记入历史的价值，在很大程度上仅仅在于我们可以将他们与之前尤其是之后的画家进行对比。事实上，他们属于过去，而同时他们也表明一种无奈的等待，即便像吴昌硕这样的画家在世纪交替的时期名声大作，表现出退出传统的姿态，也并不表明他们是新世纪的开端。[36]

维系传统社会与文化的基本条件包括一个稳定的社会制度、一个坚定而富于奉献精神的文人士大夫队伍以及一个大致国泰民安的社会环境。然而从1840年起，这些条件不复存在。国家制度已经腐朽不堪，外来武力的作用好像只是一个信号，一旦发出，政权便变得不堪一击。这个时候，除了李鸿章、张之洞这样一些悲剧性的人物，已经没有太多的忠君士大夫出来捍卫这个传统了，他们也没有任何能力和手段来实现这个目标。更为严重的是，太多的知识分子开始放弃传统文人的人生道路，他们因为沾染了来自日本或者西方的思想而萌发背叛，并且着手改革或者推翻腐朽的制度，加上在民不聊生的社会中出现的受慈禧利用的义和团动乱，使得所有问题变得更为复杂和难以对付。总之，国家崩溃在即。这样的场景正如我们一开始就通过个人经历提示的那样，与文人幽雅的聚会相去甚远，与赏花吟诗的气氛没有关联，更说不上与读经论道的玄奥庙堂扯上干系。因此在这个时候，尤其是在1911年清政府被实际推翻之后，当我们听到有人呼喊与传统彻底决裂的口号就完全不奇怪了。

注释

1 出国留学的人数1903年为1300人，1904年为2400人，1905年为8500人，1906年为13000人；而国内新式学堂的学生人数1907年为101.3万余人，1908年为128.4万余人，1909年为162.6万余人。

2 共进会的领袖居正在回忆张之洞办新学堂并鼓励留学对湖北的影响时说："湖北自张之洞提倡学堂后，而新潮输入，革命已伏萌芽。嗣后复派多数学生赴日本，学陆军者如吴禄贞等，已大露锋芒。同时留学生创刊《湖北学生界》以鼓吹之，革命思想因之勃发。内地八股先生亦以科举停废，出身无路，受邹容《革命军》、陈天华《猛回头》、《警世钟》之影响，径行投军者不少。于是湖北学生界而外，又有所谓秀才童生之新军，更别开生面矣。"(引自武汉大学历史系中国近代史教研室编：《辛亥革命在湖北史料选辑》，武汉：湖北人民出版社1981年版，第115—116页)

3 根据《中国现代史论集》(4)中张玉法的《民初政党的调查与分析》一文，自武昌起义至1913年底，新成立的党会有682个，其中政治团体有312个。

4 如军国民教育会的秦毓鎏、叶澜，光复会的章太炎、陶成章，华兴会的黄兴、陈天华。孙中山组建同盟会，留学生的影响产生了重要作用。留学生朱和中于同盟会成立前对到达比利时的孙中山说：过去孙依靠的是"志在掠夺"的民间会党，难成气候，"会党无知识分子，岂能作为骨干？先生历次革命，所以不成功者，正以知识分子未赞成耳"。孙"乃深以为然"。(转引自王俯民：《孙中山详传》(上卷)，北京：中国广播电视出版社1993年版，第234页)孙与朱和中、贺之才、李蕃昌等20多位留学生为如何开展革命及建立组织讨论了三天三夜。从此，孙很快将革命势力的发展转向留学生界。

5 熊月之先生在其《西学东渐与晚清社会》中对1900年至1911年之间的西学东渐情况做的统计有必要在这里提示一下，他谈到这阶段西学传播有五个特点：

1. 转口输入。此前，中国介绍、吸收西

学，主要是从英文、法文、德文等西书翻译而来，1900年以后，从日本转口输入的西学数量急剧增长，成为输入西学的主要部分。以1902年至1904年为例，3年共译西书533种，其中英文书89种，占全国译书总数16%；德文24种，占4%；法文17种，占3%；日文321种，占总数60%。

2. 数量空前。从1900年到1911年，中国通过日文、英文、法文共译各种西书至少有1599种，占晚清100年译书总数的69.8%，超过此前90年中国译书总数的2倍。其中，从1900年至1904年5年，译书899种，比以往90年译书还多。

3. 社会科学比重加大。以1902年到1904年为例，三年共译文学、历史、哲学、经济、法学等社会科学书籍327种，占总数61%。同期翻译自然科学112种，应用科学56种，分别占总数21%、11%。译书从多到少的顺序为社会科学、自然科学、应用科学，与此前几十年的译书顺序正好相反。这表明中国输入西学，已从器物、技艺等物质文化转为以思想、学术等精神文化为主。

4. 影响深入。大批西学的涌入，特别是各种不同层次的新式教科书，遍布城市乡村，走进千家万户，使西学影响空前深入。令人眼花缭乱的新学科，目不暇接的新名词，令学术界、出版界面目一新。今人习用的许多名词、术语，诸如社会、政党、政府、民族、阶级、主义、思想、观念、真理、知识、唯物、唯心、主体、客体、主观、客观、具体、抽象等，都是那时确立的。……

5. 中国第一代译才登台。此前译书，通常模式是西译中述，李善兰、徐寿、华蘅芳等虽然参加了西书的具体工作，但他们不懂外文，不能独立译书。从严复、马君武开始，近代中国才有了自己的第一代翻译人才，才宣告西译中述这一西学传播史上过渡形式的结束。

6 五大臣（初为载泽、徐世昌、绍英、戴鸿慈与端方，后徐世昌和绍英由尚其亨和李盛铎替换）出洋考察出发时间的延期是富于戏剧性的。1905年9月24日，在五大臣的专列即将开动之时，遭革命党人吴樾炸弹破坏。这表明虽然政府已经着手改革，而革命党人已完全没有耐心。事件引起不同看法，新闻舆论议论纷纷，进而引起盛宣怀和袁世凯对立宪的阻词。只是由于主张立宪的人数众多且国家危机在即，出洋考察无法阻挡。1905年12月19日戴鸿慈与端方由上海出洋，载泽、尚其亨、李盛铎于1906年1月14日带领湖北、奉天、广东、湖南、江西等省派出的官绅离开上海出国考察。

7 1908年清政府宣布的宪法颁布时间为1916年，国会召开时间是1917年。然而在加快立宪的普遍催促下，清政府决定将颁布宪法的时间改为1912年，召开国会的时间是1913年。又由于辛亥革命的爆发，清政府就在第二个月（1911年11月3日）宣布了宪法的19条重要内容。《十九信条》意味着君权名存实亡，君王的权力由此通过国会被分割。清政府对革命党人组建政党的认可程度很快又因释放因刺杀载沣入狱的汪精卫、黄复生和罗世勋而显得极有认真态度。然而，这一切都为时太晚了，权力既然已自愿以立宪的方式公开交出来，对权力的合法化的重新分配就不再听由交权者的意愿了。

8 《东方杂志》临时增刊《宪政初纲》。转引自侯宜杰：《二十世纪中国政治改革风潮》，北京：人民出版社1993年版，第42页。

9 转引自侯宜杰：《二十世纪中国政治改革风潮》，北京：人民出版社1993年版，第43页。

10 清政府于1906年颁布了《大清印刷物专律》。这部简单法律的出版实际上使那些原来私自出版印刷品的人在登记注册缴纳费用之后，具有了合法的出版资格。所以

这个法律支持了意识形态从单一走向变化，皇权在思想意识方面的控制力由于这类立宪的预备措施而大大减弱了。1910年，清政府又颁布了《大清著作权律》，这不仅使著作者有了合法的保护措施，并且使版权注册文本化。其中的规定大都有利于出版业的发展和规范化。

11 转引自熊月之：《西学东渐与晚清社会》，上海：上海人民出版社1994年版，第68页。杨光先(1597—1669)为明末清初历算学家。1665年，杨光先著《辟谬论》，指斥汤若望新法历书《时宪历》有十谬，得到皇帝赞许，汤若望等人入狱，杨光先被任命为钦天监监正，复用《大统历》。1668年，传教士南怀仁在礼部某些官员配合下指控杨光先用人不当，历书名错误百出，杨光先被撤职递押回籍，在回籍途中暴卒于山东道上。杨光先有论文集《不得已》两卷，是他与传教士们争论的文章汇集。他的名言是："宁可使中夏无好历法，不可使中夏有西洋人。""不得已案"的最后结果是，清政府对西方文化失去兴趣，中西文化交流实际上至此暂时中断。

12 第一次鸦片战争之后，魏源在他那部具有巨大影响力的著作《海国图志》的序言中提出"师夷长技以制夷"，将工具的更换和有效性明确提出来了。尽管魏源的目标是在"制夷"，但是既然承认"夷"的"长技"才能解决问题，被传统士大夫所高度重视的"纲纪"、"气节"或总而言之"尧舜孔孟之道"就自然开始丧失其影响力。对于中国政府来说，问题并不在于华夏文明本身是否具有悠久的历史和其道德方面可能具有的优越性，而是采取怎样的办法能够保持住这种文明。于是，清政府又很快面临一个新问题：当构成西方文明的那些知识对中国人的实际生活产生明显作用时，学习西方知识就不仅是个技术问题，而明显具有政治和伦理方面的危机。1862年，出于应付战争和国际问题方面的危机而开办的同文馆本来是一个短期性的语言速成学校，按照总理洋务大臣奕訢等人当初的意见是"俟八旗学习之人，于文字言语悉能通晓，即行停止"。(转引自熊月之：《西学东渐与晚清社会》，上海：上海人民出版社1994年版，第303页)然而，时事的需要使同文馆继续开办了下去。不仅如此，1867年，当开办已有五年的同文馆被提议增添天文、算学课程并提出翰林院编修、进士与举人和五贡生员一样列入招考范围时，所引发的争论就完全不是技术性的知识问题了。反对奕訢等人意见的人批评说：

若以自强而论，则朝廷之强，莫如整纲纪、明政刑、严赏罚、求贤养民、练兵筹饷诸大端，臣民之强则唯气节一端耳。朝廷能养臣民之气节，是以遇有灾患之来，天下臣民莫不同仇敌忾、赴汤蹈火不辞，以之御灾而灾可平，以之御寇而寇可灭，皆数百年深仁厚泽以尧舜孔孟之道为教育以培养之也。若令正途科甲人员为机巧之事，由籍升途、银两以诱之，是重名利而轻气节，无气节安望其有事功哉？(转引自熊月之：《西学东渐与晚清社会》，上海：上海人民出版社1994年版，第325页)

较之张盛藻，大学士倭仁将问题说得更为严重，他将问题提升到了民族消亡的政治高度：

窃闻立国之道，尚礼义不尚权谋；根本之图，在人心不在技艺。今求之一艺之末，而又奉夷人为师，无论夷人诡谲未必传其精巧，即使教者诚教，学者诚学，所成就者不过术数之士，古今来未闻有恃术数而能起衰振弱者也。天下之大，不患无才。如以天文、算学必须讲习，博采旁求，必有精其术者，何必夷人，何必师事夷人？

……

议和以来，耶稣之教盛行，无识愚民半为煽惑，所恃读书之士，讲明义理，或可维持人心。今复举聪明隽秀，国家所培养而储以有用者，变而从夷，正气为之不伸，邪氛因而弥炽，数年以后，不尽驱中国之众咸归于夷不止。（转引自熊月之：《西学东渐与晚清社会》，上海：上海人民出版社 1994 年版，第 326 页）

与清初的杨光先一样，大学士出言显得不识时势，但他也仍然将两种文明冲突将导致的“危险”结果给潜意识地提出来了。事实上，李鸿章的助手薛福成（1838—1894）在 1890 年考察了欧洲之后已经非常明确地表达了仅仅用“西人器数之学”是不能维护“尧舜禹汤文武周孔之道”的，必须行“今之英、意诸国君民共主之政”。1894 年甲午海战之后，清政府的官员询问幸存者：为什么即便中国有了西人的武器与军舰仍然会失败，幸存者的回答是“朝制所限”。到了“戊戌维新”之后，很少有人相信原有的政治制度能够救国了。

13 汤因比在他的《历史研究》中引用了麦考莱在其《历史论文集》中一段对晚清状况的描述，在自尊心方面已经过分敏感的中国人读上去是能感觉到其中微微轻蔑的色彩的：

在这个天朝里，好几百年过去了，什么也不增加，什么也不减少；在那里，什么政府、教育、整个的生活制度全变成一种繁文缛节；在那里，知识本身都不知道什么叫做进步，什么叫做发展；而只是像把才能埋在土里或把钱财藏着不用一样，经验既不起促进的又不起挡道的作用。这种麻木不仁的状态终于被两次革命打破了，一次是道德方面的，一次是政治方面的，一次从内部发生，一次从外部出现。（汤因比：《历史研究》[中卷]，上海：上海人民出版社 1986 年版，第 152—153 页）

14 张之洞：《劝学篇·外篇·游学》，大连：大连出版社 1990 年版，第 56 页。

15 日本以官派留学的方式学习油画的时间早于中国数十年。能够记录的是：

1870 年（明治三年），川村清雄被幕府派往意大利学习油画；

1872 年（明治五年），国泽新九郎去英国伦敦学习油画；

1875 年（明治八年），加地为去美国学习油画；

1878 年（明治十一年），山本芳翠去法国巴黎学习油画；

1880 年（明治十三年），松冈寿去意大利罗马学习油画，五姓田义松到法国学习油画；

1884 年（明治十七年），黑田清辉到法国巴黎学习油画。

16 著名工程师詹天佑的父亲在给政府画押的字据上是这样写的：

具结人詹兴洪今与具结事，兹有子天佑，情愿送赴宪局带往花旗国肄业，学习机艺回来之日，听从中国差遣，不得在外国逗留生理，倘有疾病生死，各安天命，此结是实。

童男，詹天佑，年十二岁，身中，面圆白，徽州府婺源县人氏。曾祖父贤。祖世鸾。父兴洪。

同治十一年三月十五日

詹兴洪（亲笔画押）

17 当他热恋的女友嫁到西部的加州时，画家情绪低落、伤心之致。之后他写了一首诗：“故国方遭劫，男儿志未舒。羞为爱情误，当作铁丈夫。”画家在诗稿里签下“铁夫”二字。画家使用李铁夫的名字被认为从此时开始。

18 李铁夫曾获得纽约美术大学展览一等奖(1913),次年又获铜像大奖,1916年被推荐进"纽约国际画理学会",他也是"纽约艺术学生联盟"的会员。

19 尽管他在1945年至1949年期间与冯钢百、余本、赵少昂、张光宇在香港有过交往,并与青年画家黄新波、廖冰兄、陆无涯组织的"人间画"有联系。

20 1951年,在华南文联为从香港回到广州的李铁夫举行的欢迎会上,当时的华南文联筹委会主委欧阳山致词:"人民政府是重视艺术的,是重视艺术家的,对革命有贡献的艺术家一定会给予优待。李先生很早就参加革命,一向无私地、全心全力地支持革命。他坚持进步,数十年如一日。因此,我们万二分地高兴,欢迎他老先生回来。从此,这一面光辉的艺术大旗,永远高竖在五羊城上。他坚贞自守的精神,值得我们学习。"画家在1952年6月病逝时,留下了100多件作品与遗物。

21 广东美术馆编:《中国早期油画大家冯钢百》,北京:人民美术出版社2003年版,第144页。

22 许志浩编:《中国美术社团漫录》,上海:上海书画出版社1994年版,第45页。

23 1927年11月,叶挺、叶剑英等人发动"广州起义"失败,"赤"字让人怀疑其危险的政治立场和组织,艺术家们从南方的地理文化联想出象征光明、热烈、诚心、温爱的"赤"被赋予政治含义,引起当局的怀疑,导致不少社员退出。经过努力,研究会被保留,"赤社"改谐音"尺社"。

24 据尺社第九次绘画展览《尺展目录》中刊"尺社小史"。

25 载《广州文史资料》第27辑,1982年版。

26 赵世铭主编:《穗美十七年——广州市立美术学校的创立及开展》,香港:香港永翔印刷公司1991年版,第56页。

27 廖冰兄:《悼我国油画界先驱冯钢百先生》,载《广州日报》1984年11月15日第4版。

28 黄蒙田:《艺苑交游录》,广州:岭南美术出版社1985年版,第218页。

29 冯钢百:《我学习绘画的过程与体验》,转引自广东美术馆编:《中国早期油画大家冯钢百》,北京:人民美术出版社2003年版,第145页。

30 中国美术馆收藏有画家参加1929年上海"第一次全国美展"的水墨画《长恨歌画意》共计30幅(1932年由中华书局出版),和画于1930年的水彩画《僧多粥少》等数十幅作品。在朱伯雄、陈瑞林编辑的《中国西画五十年1898—1949》(北京:人民美术出版社1989年版)中记载画家有油画肖像作品《陈师曾像》、《王梦白像》、《张謇像》、《汪东像》和《秦汾像》,还有《天安门写生》、《春色》、《夕照》、《灵谷寺》、《中大农场草亭》、《小桥》和《夏风中的少女》等风景画。其中有一两幅黑白印刷品。

31 转引自郎绍君、水天中编:《二十世纪中国美术文选》(上卷),上海:上海书画出版社1999年版,第433—434页。

32 1905年入校的有一个叫黄辅周(1884—1972)的学生,1906年与李叔同同时入校的还有曾延年、谈宜孙。参见刘晓路:《档案中的青春像:李叔同与东京美术学校》,见《弘一大师新论》,杭州:西泠印社2000年版。

33 1906年10月4日《国民新闻》第5版。

34 李叔同于1914年在浙江第一师范高师图画手工科使用人体写生,在时间上早于刘海粟的1915年。李叔同的这个教学方法无疑来自他的老师黑田清辉的影响。事实上,日本美术教育中使用人体写生的时间并不久远,1893年,黑田清辉从法国回到日本之后,因使用人体模特儿的作品出现在京都劝业博览会上而在日本引发裸体画

《画妆》事件。在性质和影响方面与中国刘海粟引发的事件没有什么不同，之间相距的时间是二十二三年。1898年，明治政府还发布过禁止曾经用裸体画作封面的杂志继续出版的政令，引发关于人体画是否有伤风化的官司。

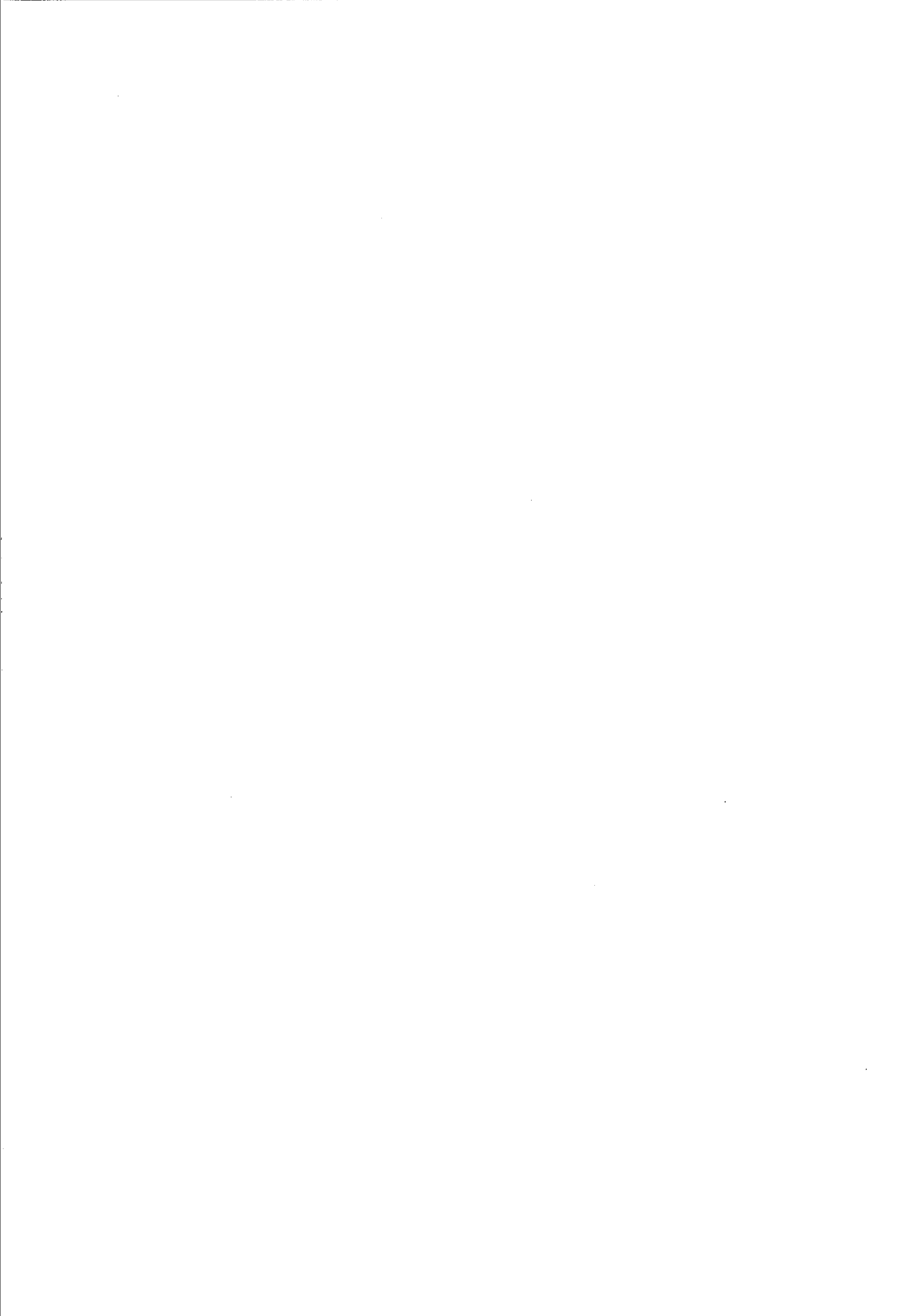
35 参见李鸿梁：《我的教师弘一法师李叔同》，载《浙江文史资料选辑》第26期，杭州：浙江人民出版社。

36 画家观察的角度与艺术史家的历史研究不一定是一致的。例如潘天寿在他的《中国绘画史》中对吴昌硕的具体评价使用了这样的可以体验到的变化："绘画设色方面，能打开古人的旧套。最显著的例子，是喜用西洋红。他大刀阔斧地用大红大绿，而能得到古人用色未有的复杂变化。"这种敏感性能够使我们看到吴昌硕的画面特征，但与艺术变化还不是一回事。



第二章　民国时期的艺术

1911—1937



4

蔡元培：一个历史背景

艺术一直在发生着变化。可是，直至辛亥革命之后，涉及艺术思想与观念的变化才逐渐充分表现出来。理解这个历史转折时期的背景可以从蔡元培入手，因为正是蔡元培的努力，深深影响着20世纪初期的思想与文化界，这个时期的艺术家无疑被包括其中，艺术领域的新式教育、社团的产生以及将艺术作为一种能够对社会进步产生作用的学科的观点都来源于蔡元培的影响，至少，蔡元培的思想与身体力行大大促进了这样的清新空气和时代气氛。[1]

蔡元培(1868—1940)在1917年1月就职北京大学校长之前的大多数时间是在激进的政治活动中度过的。1898年，当康有为、梁启超因变法失败逃亡日本时，蔡元培就彻底放弃了由科举考试赋予他的清廷官职，回到家乡任绍兴中西学堂校长。戊戌维新的失败在蔡元培看来是因为缺乏民众觉醒的基础，而这样的觉醒是需要开启民智的。所以，教育是获得进步的重要前提，“不先培养革新之人才，而欲以少数人戈取政权，排斥顽旧，不能不情见势绌”[2]。



4-1　蔡元培像(1868—1940)

1901年，蔡元培到上海南洋公学任特班总教习，给学生的印象是“在启发青年求知欲，使广其吸收，由小己观念进之于国家，而托之为世界。又以邦本在民，而民犹蒙昧，

使青年善自培其开发群众之才，一人自觉，而觉及人人，其所诏示，千言万法，一归之爱国”[3]。学生黄炎培以后回忆蔡元培时还提及了蔡鼓励学生学会演说，以便于走向社会更有效地开启民智，救国图存。与他所熟悉的一些革命党人不同，蔡元培更相信普遍觉悟的重要性。所以尽管他以后参加了杨笃生等人的暗杀团，但是他仍然坚持通过教育培养政治人才。蔡元培曾将他与叶瀚、蒋观云等人于1902年4月成立的中国教育会的宗旨解释为实现共和理想。[4] 教育会成立之后，又创办了爱国女学。蔡元培后来回忆说：

本校初办时，在满清季年，含有革命性质。盖当时一时志士，鉴于满清政治不良，国势日蹙，有如人之罹重病，恐其淹久而至于不可救药。必觅良方以治之，故群起而谋革命。革命者，即治病之方药也。上海之革命团体，名中国教育会。革命精神所在，无论其为男为女，均应提倡，而以教育为本。故女校有爱国女学，男校有爱国学社。[5]

事实上，在吴樾于1905年9月用杨笃生提供的炸弹暗杀清廷出洋考察五大臣没有得逞且连自己的性命也赔上去之后，蔡元培基本上放弃了这种政治方式，很快暗杀团也被改组为从事政治活动的光复会。经过一段效仿俄国民粹派的激进主义的时期，蔡元培彻底听从了内心的旨意：通过新知的传播来拯救这个民族。

1907年6月，蔡元培随驻德公使孙宝琦赴德国留学，他关于美育的思想就是在留学德国时形成的。蔡元培在莱比锡大学学习的课程有哲学、文学、文明史、人类学、教育学、心理学、美学、绘画艺术理论。他在回忆这段时间的学习时说：“我于课堂上既常听美学、美术史、文学史课，于环境上又常受音乐、美术的熏习，不知不觉的渐集中心力于美学方面。尤因冯特讲哲学史时，提出康德关于美学的见解，最注意于美的超越性与普遍性。就康德原书，详细研读，益见美学关系的重要。”[6]

康德关于审美判断不存在任何利害关系的思想对蔡元培的确产生了明显的影响。蔡元培在回国从事教育工作后对“美育”给予的高度重视贯穿了之后的一生。从大量的关于“美育”的文章和演说中我们可以看到，蔡元培理解康德的思想含义——关于美的教育——不是给学生以具体的人生方法，而是培养一种符合道德的理性条件，否则学生如何才能真正理解在一个新的时代里幸福的原则？蔡元培肯定从康德的哲学思想中得到了不仅仅是一般的美学思想，他通过一种知识的融合，将上帝至善原则的基督教精神与对境界的无为追求的中国思想很自然地结合起来。从任何一个文明的起始故事来看，对至善与境界的追求都是从最基本的工作开始的。现在，蔡元培希望通过一种新的教育方式，在并非没有文明历史的基础上开始新的人格培养，这种态度对于许多具有民族优越感的人来说，完全是革命性的，他等于同时告诉国人，西方人的文化是一种先进的文明与思想，而不是所谓的“蛮夷”的什么东西。然而，与很多激进主义思想家比较起来，蔡元培对西方思想的提倡，是从来没有绝对主义立场的，他最为希望的是让一种新的道德与伦理精神给中国人带来新的面貌，而不是一个简单的知识替代。蔡元培提倡美育，这个工作无疑会改变人们的幸福观，他希望人们寻求仕途功名的人生目的被新的人生观所改变。美育无疑与“幸福”这个词相关联，因为人们总是希望获得完满而健康的人格和领悟这个世界，与这个世界的恒定性相和谐。可是康德提醒说：实现幸

福不是我们完善人格的目的，关键在于我们如何能够判断我们具有享受幸福的资格。道德法则的中心问题是：教导人们知道怎样才能够配得上拥有幸福。因此，真正的幸福是指一种尽可能完美的善。快感与经验化的拥有感与之没有干系。蔡元培将这样的思想充分地放入了对国民的教育思想中。蔡元培在德国读书期间编撰《中国伦理学史》和翻译泡尔生的《伦理学原理》表明了这个品德高尚的中国知识分子充满智慧的理解力，因为这种对知识的选择包含着传统学问的延伸与融合，涉及对"道德"、"品行"以及"善"的追问也是中国古代思想家的课题。所以我们在之后的思想论争中，没有看到蔡元培在思想和行为上任何极端主义的表现。

1912 年，蔡元培出任中华民国第一任教育总长。他在《新教育之意见》中表达的思想是全面而综合的。在提出的"军国民主义教育"、"实利主义教育"、"公民道德教育"、"世界观教育"和"美感教育"这样一个开启了 20 世纪中国科学教育的结构中，道德与美感问题构成了调和物质主义和经验世界中各类问题的溶剂，军事本身的发展可能产生私斗与侵略，而物质财富的增加也有可能导致社会的惨剧与不公平。道德与没有功利的审美趣味可以调和人们处在问题中的心理，进而解决现实生活中的问题，所谓幸福与善的可能性，就存在于这个教育的结构之中。以后，人们同意了德、智、体、美这样一个完整的现代社会的教育安排。

蔡元培在抛弃了前清教育中的"忠君"和"尊孔"教育宗旨的前提下，提倡新的世界观教育，而这个时候的"世界观"显然是来自西方世界的不同的哲学思想与概念。关键是，他相信通过美育可以有效地实施世界观教育：

> 虽然，世界观教育，非可以旦旦而聒之也。且其与现象世界之关系，又非可以枯槁单简之言说袭而取之也。然则何道之由？曰：由美感之教育。美感者，和美丽与尊严而言之，介乎现象世界与实体世界之间，而为之津梁。此为康德所创造，而嗣后哲学家未有反对之者也。[7]

直至十多年后，他还坚持这样的观点，"提出美育，因为美感是普遍性，可以破人我彼此的偏见；美感是超越性，可以破生死利益的顾忌，在教育上应特别注意。"[8] 这样的话对当时的许多艺术家产生了重要的影响，刘海粟在很多年后回忆蔡元培时非常清楚地提到了这个充满伦理辩义的思想，他甚至将蔡元培的原文作了完整的引用。

的确，蔡元培几乎是将涉及"美术"、"美育"以及"美感"这几个词的核心美学问题做了伦理目的的归纳：培养新人格。他在 1917 年发表的《以美育代宗教说》中涉及的不同例证都指向"陶养性灵"、"日进于高尚"，给予当时的学生和青年人以深刻的印象。最初，他在 1912 年的《对于新教育之意见》里就已经明确去除过去的"尊孔"条文，而代之以信仰自由。与大多数知识分子一样，蔡元培明白孔子学说本不是宗教，可是，在学校里祭拜孔子的含义和氛围事实上已经成为陋习，一个学说成为教条，并且当这个学说由权力来进行任意解释的时候，思想的有效性与真理性就容易变得可疑。1912 年 7 月的临时教育会议上，在将孔子学说与孔教分别对待的前提下，蔡元培提出"学校不应拜孔子案"，他所依据的理由是：前清政府学堂里的拜孔仪式存在宗教化倾向；尊孔的实质很容易偏离学术思想而将孔子宗教化迷信化；既然学校教育不是宗教聚会，因此，目的的不同应该将宗教仪式排除于学

校之外；既然宪法规定信仰自由，那么，学校独尊儒术也有悖于民国宗旨。很快，袁世凯复辟帝制引发的祭拜孔子让人们看到的不是对传统文化的理性对待，而仅仅是借用文化的物质与概念躯壳，用于旧有政治体制的恢复。蔡元培对开始发生的尊孔复古非常反感，在清政府垮台中国人失去皇帝之后，他担心如果复古主义抬头，将严重影响中国人对新世界的理解和对建设新人格的追求。蔡元培反复强调"美"的普遍性，但是，他的目的仍然是希望促进有利于国民的现代思想和生活方式。宗教作为一种礼仪与习惯可以被容忍，但是，"一部分之沿袭旧思想者""承前说而稍变之，以孔子为我国之基督，遂欲组织孔教，奔走呼号"，这样的现象无疑是一个倒退。可以肯定的是，在蔡元培看来，孔子的学说本身的正当性不容置疑，但是，在科学成为社会进步的重要武器的时代，孔子则暂时象征着一种落后与反动。那些新文化运动的参与者想说的是，在没有了皇帝之后，只能以科学和民主而不是用孔子来替代。革除旧形式尽管有一个过程，但是这不是我们继续沿用旧形式的理由。蔡元培为"以美育代宗教"的观点的举例是通俗易懂的，"譬如前清时代之袍挂，在民国本不适用，然因其存积甚多，毁之可惜，则定为乙种礼服而沿用之，未尝不可"。前清的袍挂为什么就不适用了呢？也许新的都市生活与工作方式开始了新的服饰的需要，但是，通过法令的形式革除旧式服装所具有的象征性仍然是明显的：没有一种形式是没有伦理依据的，也就是说，满清王朝的服饰是必须抛弃的。在《以美育代宗教说》中，蔡元培使用了非常接近康德的"知"、"情"、"意"的观念分辨，并以此分析宗教问题，提示宗教在国民生活中的位置已经靠边：

自兄弟观之，宗教之原始，不外因吾人精神作用而构成。吾人精神上作用，普通分为三种：一曰知识，二曰意志，三曰感情。最早之宗教，常兼此三作用有之。盖以吾人当未开化时代，脑力简单，视吾人一身与世界万物，均为一种不可思议之事。生自何来？死将何往？创造之者何人？管理之者何术？凡此种种，皆当时之人所提出之问题，以求解答者也。[9]

宗教在蔡元培看来是一种人们对世界现象不可解释所产生的不得已的混沌之物，可是，"社会文化日渐进步，科学发达，学者遂举古人所谓不可思议者，皆一一解释之以科学"[10]。结果，宗教的作用就只能退为习惯而不是依据。这样的解释多少有一些乐观主义的进化论逻辑，他相信满足感情的需要可以借助于美感而不是宗教，即便是过去依附于宗教的美术，也已经脱离开来，成为独立的人的艺术。无论如何，蔡元培相信一种有别于宗教迷信的、无利害关系的"美感"可以让人接近高尚，也异常遵从科学的实用性以改变这个民族的落后，他将德国的康德与法国的孔德融为一种这个时代需要的中国思想，而实际上不过是将西方的科学与思想体系翻译到中国，以改变人们习惯了的旧思想与旧体系——这样的动机与倾向是整整一个时代的精神气候。

在出任北大校长之后，蔡元培希望将他在德国习惯的自由学术空气在北大加以推广，因而他确立了一个被表述为"兼容并包"的办学方针。他说思想的自由是大学之为"大"的前提。[11] 在"兼容并包"的学术旗帜下，蔡元培迅速将一群开始从不同角度影响历史的重要人物组织在一起：1 月，陈独秀被聘为文科学长；4 月，周作人被请进北大——7 月被聘为文科教授；7 月，章士钊被

聘为文科教授；8月，胡适应聘为文科教授；9月，钱玄同和刘半农被正式聘为文科教授；11月，李大钊被聘为图书馆主任。蔡元培将陈独秀引进北大的用意是明显的。早在1915年9月，陈独秀就在其创办的《新青年》中介绍过蔡元培倡导的勤工俭学运动，并明确将科学与民主的口号提出来，给予蔡元培"不忘的印象"[12]。这年1月，陈独秀将呆在美国的胡适的文章《文学改良刍议》发表在《新青年》上，导致文学革命的兴起与展开。所以，陈独秀希望胡适回国后到北大任教，得到蔡元培的同意是完全可以想象的。李大钊是章士钊推荐给蔡元培的。章在1904年就加入了蔡元培在上海组织的军国民教育会，并且成为《苏报》的主编。武昌起义之后，章士钊又主持同盟会机关报《民立报》，1913年他还起草了"二次革命"宣言书。李大钊正是在日本向章士钊和陈独秀等人创办的《甲寅》投稿时与章结识的。我们看到，这个时代的教育与政治的联系是如此地紧密，这是因为在文化的反传统趋势上具有整体的性质，即便是文化与艺术上的革命，蔡元培需要的也正是这样的一种激进的政治力量。李大钊从1913年到日本留学至1917年这段时间，与国民党人保持着密切的联系与合作，蔡对李的思想状况和活动能力非常赞赏。如果我们观察一下蔡元培在北大对教师队伍进行整顿的结果，可以发现，尽管"兼容并包"的宽宏精神可以通过辜鸿铭、刘师培、黄侃、陈汉章、崔适这样一些保守学者的继续留任来证实，但是蔡元培的兴趣焦点是，在军阀之间进行着龌龊的权力之争时迅速积聚分散四处的革命力量。无论怎样，早见端倪的新文化运动的成员，在蔡元培的迅速组织下形成了一个整体。蔡元培对吴稚晖说他要将北大改造为"纯粹研究学术之机关"，强调教育与学术要避开政治，但是这个说法只有将后者限于"升官发财"才是准确的。政治是不可避免的，蔡元培通过教育的迂回策略很快就被学生实际的政治行为所证实。在五四运动中表现激进的北大学生罗家伦（1897—1969）回忆辜鸿铭上课说的一句话是颇有意味的："现在中国只有两个好人，一个是蔡元培先生，一个是我。因为蔡先生点了翰林之后不肯做官就去革命，到现在还是革命。我呢？自从跟张文襄做了前清的官以后，到现在还是保皇。"[13]蔡元培有较长的一段政治经历，他对那些正在进行颠覆工作的年轻人对国民现实生活的积极作用内心有数。因此，将他们引进北大不过是以一种被称之为教育的方式继续过去的革命而已。

在"兼容并包"、"思想自由"的空气下，涉及政治、经济、新闻、美术、音乐、体育等学科的各类学会组织在北大迅速出现。《新潮》编辑之一的傅斯年（1896—1950）在回忆创办《新潮》的情况时谈到：作为新时代的学生应该有自己的组织和进行有趣味的活动。他和他的同学认为，走出学校"总离不了教育界和出版界"，所以为何不在"当学生的时候，练习一回呢"。但是，学生们的提前训练绝非一种"纯学术"的游戏，他们一开始就规定了杂志的革命性质。学生们不允许所办的杂志有"课艺性质"，不允许它是一个花花绿绿什么都有的东西，他们确定其基本元素是极为明确的："（1）批评的精神；（2）科学的主义；（3）革新的文词。"[14]以许德珩、张国焘为重要骨干的"国民社"在政治上的观点较之"新潮社"更为简单明确，用张国焘的话来说，救国图存是第一位的任务。[15]在当时，"救国"这个概念是具有号召力的。在先生队伍中，李大钊异常强调民族主义精神的重要性，在他的工作下，不同的学生团体于1919年初几乎形成了一个试图

唤起国民觉醒的整体，一个有新潮社重要成员如罗家伦与康白情同国民社成员以及没有团体归属的人如陈公博参加的北大学生会成立了，与此同时《国民杂志》第1期出版。3月，走上街头宣传救国思想的平民教育讲演团成立。新潮社和国民杂志社的成员是其主体。学生从学校走向社会自然与这些学生救国图存的急切心情有关，但是蔡元培在学生们加速推进启蒙政治活动时清楚地强调了平民教育之于共和国体的重要性，这无疑成了学生无所顾忌地走向街头打破沉闷空气的催化剂。他在两个月前告诉学生：为了避免共和国体的动摇，应该施以平民教育，有效的方式就是他在早期教育活动中就提倡的"露天讲演"。

无论怎样，从蔡元培就任北大校长到1919年5月4日前，北大学术自由的实际情况是政治热情的普遍高涨，一旦对这个时期的学生和先生的写作进行清理，就会发现："学术自由"的实际含义是传统思想体系的被颠覆和新的思想结构的形成。自由主义的精神已因蔡元培的主张弥漫整个北大，就这个意义上讲，五四运动的爆发是北大自由主义精神的自然结果，只是，当巴黎和会传来"晴天霹雳的消息"（许德珩）时，学生们的目标变得更加明确而单纯。鲁迅曾说过："'五四'事件一起，这运动的大营的北京大学负了盛名……"[16]究其原因，这是蔡元培努力的结果。这个看法与因蔡元培在北大的改革造成五四运动后果而仇恨蔡的人的看法是从不同角度得出的同一个结论：他们都将蔡元培的努力看成是导致学生运动、科学与民主思想传播的重要因素。这样，蔡元培从教育思想和体制上为新文化的发展提供了自由而广阔的空间与可能性，美育不过是改变中国人世界观的有效途径之一。

这年，蔡元培在北京大学画法研究会上清晰地表述了关于学习西方艺术的看法：

今日为画法研究会第二次始业式，人数视前增加，是极好的现象，此后对于习画，余有二种希望，即多作实物的写生及持之以恒二者是也。中国画与西洋画，其入手方法不同，中国画始自临摹，外国画始自实写。芥子园画谱，逐步分析，乃示人以临摹之阶。此其故与文学、哲学、道德有同样之关系。吾国人重文学，文学起初之造句，必倚傍前人，入后方可变化，不必拘拟。吾国人重哲学，哲学亦因历史之关系，其初以前贤之思想为思想，往往为其成见所囿，日后渐次发展，始于已有之思想，加入特别感触，方成新思想。吾国人重道德，而道德自模范人物入手。三者如是，美术上遂亦不能独异。西洋则自然科学昌明。培根："人不必读有字书，当读自然书。"希腊哲学家言，物类原始，皆托于自然科学。亚里斯多德随亚历山大王东征，即留心博物学。德国著名文学家鞠台，[17]喜研究动植物。发见植物千变万殊，皆从叶发生。西人之重视自然科学如此，故美术亦从描写实物入手。今世为东西文化融合时代，西洋之所长，吾国自当采用。抑有人谓西洋昔时已采用中国画法者。意大利文学复古时代，人物画后加以山水，识者谓之中国派。即法国路易十世时有罗科科派，金碧辉煌，说者谓参用我国画法。又法国画家有谟德者，[18]其名画写白黑二人，惟取二色映带。他画亦多此类，近于吾国画派。彼西方美术家能采用我人之长，我人独不能采用西人之长乎？故甚望学中国画者，亦须采西洋画布景实写之佳，描写石膏像及田野风景。今后诸君，均宜注意。此予之希望者一也。又昔人学画，当用研究之方法贯注之，除去名士派毫不经心之习，革除工匠派拘守成见之讥，用科学方法以入美术。美

虽由于天才，述则必资练习。故入会后当认定主意，誓以终身不舍。兴到即来，时过情迁，皆当痛戒。诸君持之以恒，始不负自己入会之本意。此予之希望者二也。[19]

今天，我们不能对蔡元培关于中国画改造的观点有更多的评论，要注意的历史事实是，蔡元培强调对西方写实方法的引进已经成为这个时期美术进步的焦点。联系到蔡元培希望通过美育来实施世界观的教育，我们可以看到，这个时候的写实方法不仅仅是一种描绘真实的技法——例如关乔昌时代的模仿，使用石膏和到田地写生事实上已经与科学的思想和相应的经验主义思想有了密不可分的联系。

在对新艺术的推广、对美术的充分解释、对美育的不断强调、在教育上的身体力行、对西方美术史和美学思想的引进以及引导年轻人接受新的美育方面，我们可以给蔡元培列出丰富的年表，这个年表不仅仅是蔡元培个人的经历，也象征着这个时期的重要历史背景：

1912 年 1 月，发表《对于教育方针之意见》，"据清季学部忠君、尊孔、尚公、尚武、尚实的五项宗旨而加以修正，改为军国民教育、实利教育、公民道德、世界观、美育五项。"

1916 年 3 月，在巴黎自由教育会举行的华法研究会上作《华法教育会之意趣》，"行人道主义之教育，必有资于科学及美术"。8 月，在法国写作《欧洲美术小史》，完成《赖斐尔》一章[20]；同年完成《康德美学述》。

1917 年 1 月，促成"进德会"、"体育会"、"音乐会"、"画法研究会"以及"书法研究会"。8 月，作《以美育代宗教说》讲演。

1918 年 3 月，在北京第一国立美术学校开学典礼上发表演讲："美术本包有文学、音乐、建筑、雕刻、图画等科。惟文学一科，通例属文科大学，音乐则各国多立专校。故美术学校，恒以关系视觉之美术为范围。"4 月，发表为北京大学画法研究会撰写的《旨趣书》："科学美术，同为新教育之要纲。"

1919 年 1 月，在北大画法研究会讨论募集基金的会议上，给予充分的支持意见："一以谋全校各团体之联络；二以试此重筹款方法效果如何，故其乐于提创赞成。"12 月，发表《文化运动不要忘了美育》，说："文化进步的国民，既然实施科学教育，尤要普及美术教育。专门练习的，既有美术学校、音乐学校、美术工艺学校、优伶学校等，大学校又设有文学、美学、美术史、乐理等讲座与研究所。"

1920 年秋天，在湖南连续作了七次讲演，其中直接涉及美术和艺术理论的有《美术的进化》、《美学的进化》、《美学的研究方法》、《美术与科学的关系》，着重涉及美学和美育问题；10 月，开始编著《美学道论》，完成《美学的倾向》和《美学的对象》两章。

1922 年 1 月，为吴法鼎的《介绍意大利雕塑名家阿尔写谛君》一文写下附义："我国习西洋绘画者较多，而尚无习雕塑术者，鄙意西洋雕塑与绘画，有极密切关系；久有延访雕塑家之意。适吴法鼎先生以阿君在北京之状况见告，闻之为狂喜。因先请吴先生序其事略，布之日刊，以介绍于本校同人。"两天后，在题为"介绍艺术家刘海粟"的讲演中说："不独是介绍刘君，并希望我国艺术界里，多产几个像他那样有毅力的作者。"6 月，在《教育杂志》第 14 卷上发表《美育实施的方法》。10 月，北京大学月刊载"哲学课一览"，其中美学课每周两学时，由蔡元培讲授。内容有：美学史、美的表现、美的欣赏、美术、美的文化。

1924 年 2 月，留法同学刘既漂、林风眠、

林文铮等人筹办旅欧中国美术展览会，推蔡元培为名誉会长；5月，为《冷月画评》撰写赠言："西人以中国画为写实而未到家，而华人则以西画为多匠心。积久而互见所长，则互相推重。""欧洲自印象派以来，采取中国画风以入欧画者颇有之。……至以中国画为本，而采用欧法以补所短者，我国画家间也试为之。"

1927年12月，主持大学院艺术教育委员会第一次会议，通过《筹备国立艺术大学之提案》："美育为近代教育之骨干。美育之实施，直以艺术为教育，培养美的创造及鉴赏知识，而普及于社会。"此项提案经大学院采纳，设立国立西湖艺术学院，初期，蔡元培兼任院长。

1928年5月，大学院召集全国教育会议，蔡元培提出三项教育方针。其三是："提起全国人民对于艺术的兴趣，以养成高尚、纯洁、舍己为群之思想。"

1929年4月，发表《美术批评的相对性》。

1930年，为商务印书馆出版的《教育大辞书》撰写《美育》条。

1931年5月，在《寰球中国学生会二十五周年纪念刊》上发表《二十五年来中国之美育》；6月，为商务印书馆《三十五年之中国教育》撰写《三十五年来中国之新文化》，其中第三部分是"学术的演进兹分为科学美术两大类"。

1934年12月，在南京中央大学作《民族学上之进化观》的讲演，其第一点就谈及"美术"。

1936年2月，参加苏联版画展览开幕式并发表演说："欧洲版画，是从立体造像与油画演出来，所以注重于光影等关系；而中国版画，是从书法与中国画演出来，所以注重于笔势与气韵的关系。"6月，撰写《高剑父的正反合》："世间万事，无不循由正而反、由反而合之型式，而循环演进以至无穷，此为德国哲学家海该尔氏所揭之定律，[21]而唯物论家之辩证法亦承用之。""吾尝以此律应用于吾国之画史，汉魏六朝之画，正也；及印度美术输入而一反；唐宋作家采印度之特长融入国画，则显为合矣。明清以来西洋画输入，不免有醉心欧化蔑视国粹者，可为反的时代；今则国画之优点，又渐渐唤起国人与外国人之注意，是为自反而合之开始矣。"[22]

这个作为历史背景的年表表明：在美术以及美术教育方面，20世纪初期，很少有知识界的精英像蔡元培那样推波助澜，身体力行。蔡元培对于美术的功用是如此信任，以至他相信只有美术教育可以解决整个国民素质的提高问题：

> 我以为吾国之患，固在政府之腐败与政客军人之捣乱，而其根本则在于大多数之人，皆汲汲于近功近利，而毫无高尚之思想，惟提倡美育足以药之。我自民元以来，常举以告人。[23]

正是蔡元培以及那些关心民族未来的知识分子精英，推动了全新的美术教育学校、组织和社团的产生。在蔡元培这一代学者中，没有谁像他那样充满智慧、富于科学精神并在传播民主思想方面身体力行。对于那些渴望老一辈给予支持的年轻艺术家，蔡元培的言辞和身体力行总是一种无尽的源泉。1938年是蔡元培去世前的第二年，这年他为萧瑜（子昂）的《居友学说论评》一书写的序言中有这样的话：

> 余在二十年前，发表过"以美育代宗教"一种主张，本欲专著一书，证成此议；所预拟的条目有五：（一）推寻所自出的神话；（二）

论宗教全盛时期，包办智育、德育与美育；（三）论哲学、科学发展以后，宗教对于智育、德育两方面逐渐减缩，以至于全无势力，而其所把持所利用的惟有美育；（四）论附宗教的美育，渐受哲学、科学的影响，而演进为独立的美育；（五）论独立的美育，宜取宗教而代之。此五条目，时往来于余心，而人事牵制，历二十年之久而尚未成书，真是憾事。[24]

注释

1 刘海粟在《忆蔡元培先生》一文里写道："1911年春天，我读到他在德国所著的《中国伦理学史》一书，以显著篇幅介绍黄宗羲、戴震及俞正燮 三家学说，鼓吹民权与女权，发前人所未发，令人猛省，带有拓荒的意义，使我耳目一新。"——原载南京艺术学院学报《艺苑》1983年第1期。转引自陈平原、郑勇编：《追忆蔡元培》，北京：中国广播电视出版社1997年版，第291页。

2 《蔡孑民先生言行录》（上），第5页。

3 黄炎培：《敬悼吾师蔡孑民先生》，载重庆《大公报》1940年3月23日。

4 曾任过爱国女学校长的蒋维乔在1936年1月1日出版的《东方杂志》第33卷第1号中的《中国教育会之回忆》一文里说，教育会是"表面办理教育，暗中鼓吹革命"。

5 蔡元培：《在爱国女学校之演说》，载《东方杂志》第14卷第1号，1917年1月15日。

6 《自写年谱》，《蔡元培全集》第7卷，杭州：浙江教育出版社1997年版，第302页。

7 蔡元培：《对于新教育之意见》，载《民立报》1912年2月10日。

8 蔡元培：《我在教育界的经验》，载《宇宙风》第56期，1938年1月1日。

9 《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社1983年版，第68页。

10 参见蔡元培：《以美育代宗教说》，原载1917年8月《新青年》3卷6号，转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社1999年版，第15—19页。

11 北大的历史受惠于"戊戌维新"的知识分子康有为、梁启超，北大前身京师大学堂正是在1898年的维新事业中成立的。尽管康、梁的事业很快就出现危机，但慈禧并没有将京师大学堂废停。在张百熙被任命为管学大臣后，原京师大学堂的洋人总教习丁韪良被原洋务派李鸿章幕下的桐城派人物吴汝纶代替。但是，这丝毫没有影响对西学的引进。吴设立译书局，并聘请严复为总纂。到了辛亥革命之后，袁世凯就任命严复为京师大学堂的总督。严复早年留学英国，他将赫胥黎的《进化论与伦理学》翻译为中文书《天演论》而获得中国知识界的良好印象和深远影响。之后，严复翻译介绍了涉及政治经济思想的西方著作，作者涉及斯宾塞、亚当·斯密、穆勒以及孟德斯鸠。严复对教育的改革是加强外语教学的势力，保守分子对严聘请大量的外籍教师的措施攻击为"盲目崇拜西洋文明"。1902年5月，严复申请教育部门批准京师大学堂改名为北京大学，这表明了严复对旧的教育的厌烦。1913年春，章太炎的一些学生陆续进入了北大。章曾以其观点尖锐的革命文章和自我牺牲精神赢得了普遍的影响。此外，像钱玄同这种对皇帝反感之至的人物进入北大，肯定是动摇以林纾为首的桐城派的第一批力量。年轻教师的

进入，使北大的沉闷与平静局面开始结束。

12 蔡元培：《我在北京大学的经历》，载于《东方杂志》第33卷第1号，1933年1月1日。

13 朱维铮：《辜鸿铭生平及其它非考证》，载《读书》1994年第4期。

14 参见中国社会科学院近代史研究所编：《五四运动回忆录》（续），北京：中国社会科学出版社1979年版，第171—172页。实际上，学生们的政治情绪一开始就十分明显。在《新潮》创刊号上，罗家伦就提示一个俄国式的社会革命代替法国式的政治革命的时代即将到来。这样，刊物无形中就成了促进这场革命的宣传机器。罗家伦在《新潮》第2卷2号（1919年12月）中发表的《答张浦泉来信》里说得很清楚："我们的思想革命，不消说，大概就是：（一）变奴性的思想为独立的思想；（二）变专制的思想为平民的思想；（三）变昏乱的思想为逻辑的思想。"

15 因此"国民社"成员认为"新潮社"的成员对文化革命的专注是不得要领的，国将不国，文化思想的转变就很难起到当下作用。正因为如此，当1918年5月留日学生抗议中日东京会议签订的《中日两国防敌协约》导致骚动和一千多名留学生罢学回国时，"国民社"的成员响应最为明确。在学生请愿队伍的八个代表中就有很快成立的"学生救国会"的三个北大学生：许德珩、易克嶷和段锡朋。北京学生5月21日的请愿活动被许德珩表述为"空前未有的运动"。在此之后许德珩等激进的学生在蔡元培的支持下，开始进行串联并直接与各地激进学生和国民党要人接触，从天津、济南、武汉、九江到上海，这些涉足政治的学生先后见了张太雷、恽代英、方志敏、程天放、张闻天、孙中山、廖仲恺、邵力子、黄炎培等人。在上海报告北京学运情况时，学生们还专门将在广州受孙中山领导的国会非常议会议员请到上海，寻求更为有力的政治力量的支持。很快，一个多少具有全国性的学生救国会产生了。串联学生从上海回到北京，许德珩、张国焘等人就着手创办旨在"增进国民人格、灌输国民常识、研究学术、提倡国货"的《国民杂志》。由于国民杂志社的成员"都是狂热爱国的人物"（张国焘），就自然与强调只有经过文化革命才能唤醒国民觉悟的"新潮"同学形成对比。

16 《鲁迅全集》第6卷，北京：人民文学出版社1963年版，第192页。

17 现译歌德。

18 现译马奈。

19 原文刊于1919年10月25日《北京大学月刊》及《绘学杂志》，转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社1999年版，第36—37页。

20 现译拉斐尔。

21 现译黑格尔。

22 参见《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社1983年版，第225—231页，《蔡元培美学美育活动简表》。

23 《蔡元培辞去校长之真因》，载《晨报》1919年5月13日。

24 《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社1983年版，第231页。

5

美术革命

“美术”的产生

就在蔡元培提出“以美育代宗教说”一年后，曾留学日本的画家吕澂(1896—1989)给陈独秀的通信以“美术革命”为标题发表在1918年1月15日出版的《新青年》6卷1号上。尽管使用了“革命”这个词汇，但是吕澂提出这个意见的依据并未涉及传统中国书画的现状。他陈述说，“近年西画东输，学校肄业；美育之说，渐渐流传，乃俗士鹜利，无微不至，徒袭西画之皮毛，一变而为艳俗，以迎合庸众好色之心。驯至今日，言绘画者，几莫不以此类不合理之绘画为能。(海上画工，唯此钟画间能成巧；然其面目不别阴阳，四肢不成全体，则比比皆是。盖美术解剖学，纯非所知也。至于画题，全从引起肉感设想，尤堪叹息。)充其极必使恒人之美情，悉失其正羊，而变思想为卑鄙龌龊而后已。”[1] 吕澂对因西画的引人产生的混乱局面非常焦虑。因此，他所说的“革命”是希望艺术界在学理上进行清理，重新澄清，或者是提示什么才是这个社会所需要的艺术或者美术。这个时候，人们已经非常普遍地读到了中文词“美术”。

熟悉中国历史的一般读者应该清楚，直至19世纪末，我们都不会看到“美术”这个词出现在中国历史文化的叙述中。成熟并完善于两宋时期的诗书画印从来不用别的词汇去修饰，更不用说替代。我们都清楚那些文人士大夫的生活与习惯，吟诗、作画、书法与印章，成为他们“艺术”的一部分。面对清山丘壑，他们更愿意使用表现超然心境的词汇。的确，元、明、清所构成的程式系统与笔墨趣味无须使用“美术”这个词，直至今天，我们也不需要用这样的词汇去谈及中国传统绘画。这样，我们就清楚了，“美术”一定是在西方思想以及西画急速地进入中国的这个时期，被那些希望重新解释艺术的知识分子发明的。

查阅历史文献，我们可以在郑观应、薛福成、王韬、彭玉麟、马建忠等人的文字里看

到涉及西方艺术的表述，他们使用“丹青院”来叙述美术学院，用“炫奇会”和“赛珍会”来表述博物馆和美术馆。早期中国文人士大夫对西方艺术的认识仅仅限于手工上的技艺，以致他们对中西艺术差异的判断没有反映出对思想或者世界观上的不同认识，这样的情况直至中国人全面地学习西方的时期才发生改变。

“美术”一词的使用，最初开始于对日本翻译词汇的借用。事实上，“美学”、“美术史”这样的概念都来自日文向古代汉籍的借词翻译。在中国从1872年起陆续派留学生出国，尤其是1896年之后派往日本的中国留学生剧增后，那些留学日本的新兴知识分子已经开始通过日本这个中介了解西方了。

对“美术”这个词汇的清理是需要的。

1871年，奥地利政府向世界各国政府发出邀请，参加由奥地利主办的万国博览会。日本人将德文邀请文书翻译过来，出现了“美术”一词。次年，明治政府以通告形式颁布全国，文中出现数次“美术”并附加了对“美术”的解释。[2] 很快，在1876年，日本成立了教授西方艺术的工部美术学校，“美术”被使用到社会与文化教育领域。1881年，在第二届内国劝业博览会上，福田敬业的《美术概论》报告书使“美术”一词成为最早的学术用语。

1882年，美国学者芬诺罗萨赴日本作题为“The True Meaning of Fine Art”的讲演，日本人将其翻译为“美术之真谛”。翌年，日本学者中江兆民（1847—1901）将法国学者维隆的《美学》（L'esthetique）日译为《维氏美学》（1883）正式出版。[3]

1902年，王国维（1877—1927）出版了他的译著《伦理学》，书后所附的术语表上便有“fine art，美术”一词。这被认为是日语译词“美术”首次在汉语出版物中出现（邵宏）。可是，一开始，王国维是将“美学”和“美术”这两个概念用于文学批评的。1904年6月至8月，王国维在他的《〈红楼梦〉评论》里使用了“人生及美术之概观”、“《红楼梦》之美学上之价值”这样的表述。[4] 1905年5月，王国维在《教育世界》第99号上发表的《论哲学家及美术家之天职》中表明了他这个时候所说“美术”的范围含有文字：

> 今夫积年月之研究，而一旦豁然悟宇宙人生之真理，或以胸中惝恍不可捉摸之意境，一旦表诸文字、绘画、雕刻之上，此固彼天赋之能力之发展，而此时之快乐，决非南面王之所能易也。[5]

在发表于《教育世界》1906年6月上旬第129号中的《去毒篇：鸦片烟之根本治疗法及将来教育上之注意》一文里，王国维已经将“美术”与“宗教”问题联系起来：“宗教之慰藉理想的，而美术之慰藉现实的”，“美术者，上流社会之宗教也”。不过，他说“美术之慰藉中，尤以文学为尤大”[6]。王国维甚至还为为什么诗歌是美术的一种作过辩护，他于1907年在《教育世界》（正月下旬，第144号）上发表的《古雅之在美学上之位置》中说：

> 美术之知识，全为直观之知识……美术上之所表者……故在得直观之，如建筑、雕刻、图画、音乐等，皆呈于吾人之耳目者，惟诗歌（并戏剧小说言之）一道，虽藉概念之助以唤起吾人之直观，然其价值全在于能直观与否。[7]

1911年，神州国光社始刊行黄宾虹和《国粹学报》创办人邓实（1877—1951）合编的《美术丛书》。在邓实的丛书“原序”中我们也看到了接近王国维解释的“美术”一词：[8]

自欧学东渐，吾国旧有之学遂以不振；……而惟美术之学，则环球所推为独绝。言美术者必言东方，盖神州立国最古，其民族又具优秀之性。

不过，姜丹书（1885—1962）在回顾1910年清政府仿日本劝业会的南京“南洋劝业会”的展览馆分布时有过关于“美术”一词的表述：

又有属于综合性者，如教育馆、美术馆、交通馆等，当时名播世界的余沈寿女士所绣之意大利皇后像，即赫然陈列于美术馆者也……余以一张素描石膏模型马，经审查，得奖状及银牌各一，从此益知自励。[9]

鲁迅（1881—1936）在1913年写了一篇文章，题目叫“拟播布美术意见书”，当初收入在《教育部编纂处月刊》第1卷第1册。在这篇文章里，鲁迅首先要告诉读者“何为美术”？

美术为词，中国古所不道，此之使用，译自英之爱忒。（Art or fine Art）爱忒云者，原出希腊，其谊为艺，是有九神，先民所祈，以冀工巧之具足，亦犹华土工师，无不有崇祀拜（祷）矣。顾在今兹，则词中函有美丽之意，凡是者不当以美术称。[10]

我们注意到，鲁迅所针对的英文词没有将“fine”这个词放人他的解释中。[11]

就含义而言，鲁迅归纳说：美术“有三要素：一曰天物，二曰思理，三曰美化”[12]。全文分四个部分：一、何为美术；二、美术之类别；三、美术之目的与致用；四、播布美术之方。

1920年，蔡元培在《美术的起原》一文中提出了“美术”定义：

美术有狭义的，广义的。狭义的，是专指建筑、造像（雕刻）、图画与工艺美术（包括装饰品等）。广义的，是于上列各种美术外，又包含文学、音乐、舞蹈等。西洋人著的美术史，用狭义；美学或美术学，用广义。

这个定义将以后人们论及的美术范围作了事实上的界定。以后，不再有人将文学诗歌纳入“美术”的范围。无论如何，当时的人们没有去拘泥于“美术”内涵的精确性，事实上这也不可能。但是，将art作为“美术”的英文原词几乎没有太大的异议。当然，使用fine art作为“美术”可能是当时的使用者无须顾及art和fine art两个不同概念在西方的历史沿革，特别是fine所具有的高级与“美好”含义给予了那些急于从西方词汇中找到支撑的人以翻译发挥的空间，人们也许不知道“fine”所蕴涵的矫饰、贵族以及学院气息的西方艺术历史问题。

1923年，李毅士在一篇题为“我们对于美术上应有的觉悟”的文章中也解释了为什么要用“美术”而不是“艺术”这个名词，“美术的名词，我们现在已经普遍地适用了。我们从前对于美术范围里一切的工作，不叫它是‘技’，便叫它是‘艺’，心目中似乎总有点轻视它的意思”[13]。“美”这个字在那些推进新文化的知识分子看来是一个更为新颖的字。在除旧迎新的时代，人们一旦找到一个新的词汇，并且这个词汇与心中所向往的意思有语义上的关联，就不会去深究它的西方文词的准确含义与历史渊源。“美”是什么？在当时大多数使用者心中不过是一种来自西方艺术的思想以及与这种思想相对应的艺术形态。所以，我们看到了鲁迅在他的文章里颇有兴致地介绍柏拉图以及西方学者关于西方艺术的分类，并且试图将这样的分类的思想灌输给中国的艺术青年与大众。

鲁迅希望人们知道，美术可以表现一个民族的思想，并反映出精神的变化，他甚至使用了“国魂”这个十分严重的词汇。在陈述了美术在道德建设和经济方面的作用后，他提出了传播“美术”的方法，其中关于修建美术馆、剧场、奏乐堂和组织文艺会几乎与今天的关于艺术建设的主张没有任何区别。事实上，鲁迅在谈及“美术”时的重点不是学理上的澄清，而是一种号召，他希望人们能够在推翻了满清政府之后使艺术完全适应新时代的需要，而这个时代的一个重要的特征是，从技术、思想以及政治方面全面地引进西方文明，这样的情况，导致了“全盘西化”的主张者与传统思想的维护者以及那些改良主义者之间的复杂冲突。原有的结构被打破了，新的结构究竟是什么？每个人看法完全不同或者存在差异，在政治上是这样，思想与文化艺术领域也是这样。所以，“美术”一词的沿革与学理逻辑同使用者的内心倾向很容易出现差异。[14]

无论如何，对“美术”这个概念的使用在西方思想的影响下开始流行，并且得到了政府方面的鼓励。新的艺术教育也通过新的教科书给予进一步确立。早在1917年，姜丹书撰写的《美术史》经政府教育部审定同意后由商务印书馆出版，这部将世界美术简单地分为“东洋美术”与“西洋美术”两个“统系”的美术史著作在体例上已经彻底摆脱了传统的诗书画谱系，[15]在教育观念和具体教学路径上开始采用西方的思想与方法。

可是，辛亥革命仅仅过了几年，吕澂就对在一个不正常的政治与社会动乱时期西画影响产生的不同程度的恶果表示了担心。现实存在着太多的问题，出于一种责任——不管这个责任仅仅限于对艺术命运的关怀还是对民族文化的健康发展的考虑，吕澂建议进行美术革命：

革命之道何由始？曰，阐明美术之范围与实质；使恒人晓然美术所以为美术者何在，其一事也。阐明有唐以来绘画雕塑建筑之源流理法，使恒人知我国固有之美术如何，此又一事也。阐明欧美美术之变迁，与夫现在各新派之真相，使恒人知美术界大势之所趋向，此又一事也。即以美术真谛之学说，印证东西新旧各种美术，得其真正之是非，而使有志美术者，各能求其归宿而发明光大之，此又一事也。[16]

阐释什么是美术，重新清理中国美术史，介绍西方艺术尤其是现代艺术的历史，研究人类艺术的共同性质，所有这些新的工作都是“美术革命”的内容。所以，在使用“美术”这个词的时候，传统艺术的词汇便失去了有效性。无论如何，“美术”是世纪初出现的一个受到西方艺术影响——尽管这个影响也许具有误读的性质或者翻译仓促出现的技术问题——后产生并具有改变传统思想性质的词汇，“美术”这个词本身就是一个革命的象征，它被用来概括这个时期要解决的若干涉及艺术的问题，尽管对它的使用在许多历史情景中显得不太适宜。

吕澂发现《新青年》具有逆潮流而前进的性质，他充满希望地告诉陈独秀：“方今习俗轻薄，人事淆然；主持言论者，大率随波逐流，其能作远大计，而涉及艺术问题者，独见于贵杂志耳。贵杂志其亦用其余力，引美术革命为己责，而为第二之意大利诗歌杂志乎，其利所及实非一人一时已。”[17]

吕澂使用“美术革命”这个概念在从事思想文化革命的陈独秀看来非常有用，他“不胜大喜欢迎之至”。陈独秀不仅迅速回复了吕澂，并且将他的回复同样以“美术革命”为标题发表在同一期的《新青年》上。然而我们发现，陈独秀在回复中将革命的方向

直接引向了与吕澂所提示的不同的方向，语言极端和尖锐，并且使用了更为简洁而猛烈的否定文辞。

陈独秀

陈独秀(1879—1942)是一个长期有争议的知识分子和政治家，与蔡元培颇为相似，陈独秀的早期历史也与政治有关。在1902年至1904年间的拒俄运动中，陈与大多数留学生和国内知识分子的态度一样：对满清政府缺乏信心，并独立开展拒俄反清活动。1903年，陈独秀参与了由江西谢小石出资，章士钊主编，于8月创办的《国民日日报》。陈独秀开始推出涉及社会主义的思想。以后，陈与留学生房秩五、吴守一又创办了《安徽俗话报》。《安徽俗话报》是陈独秀最早有效利用并充分发表自己思想的出版物。陈独秀在这份出版物中发表了《瓜分中国》、《恶俗篇》、《说国家》、《亡国篇》、《论戏曲》等语言通俗的文章。尽管我们很难说出《安徽俗话报》在当时究竟有多大的影响力，并且这份出版物的作用肯定远远不如十年后的《新青年》，但是陈独秀作为一个充满政治热情的青年已给人留下深刻印象。[18]

1905年的夏天，于1903年在上海结识的吴樾到芜湖拜访陈独秀，表示了采取恐怖主义的暗杀的强烈态度。前者向后者陈述了对报纸影响力的怀疑，并将早在1903年7月的东京军国民教育会改组方案中明确的“鼓吹、暗杀、起义”的工作再次提出来，希望陈独秀参与。作为一个行动主义者，吴樾将问题的实质看得较为简洁，他认为杀掉慈禧或满清朝臣可以大大加快革命的步伐。然而，事情的直接结果也没有这么简单，吴樾的暗杀行动完全没有成功。当吴樾在九月暗杀清五大臣未遂身亡后，陈独秀很快就放弃了参与暗杀团的活动。



5-1 “五四”时期的陈独秀

1913年7月12日，由李烈钧江西起义开始的“第二次革命”于8月结束，陈独秀遭通缉。1914年7月，陈独秀再次去日本。年底，陈在章士钊编辑的《甲寅》里发表了《爱国心与自觉心》，他在文章里将政府与国家分离开来，表明他对以民国革命为名义的专制统治下的社会有了新的判断，他开始强调国家的真正现代含义。陈指出：残民之国家是不可爱的——“国家者，保障人民之权利，谋益人民之幸福者也。不此之务，其国也存之无所荣，亡之无所惜”[19]。陈独秀提出“自觉心”，将推翻满清的真正目标——民主政治替代君主专制——再次作为一个课题加以反省，陈将关注的问题开始从少数权力阶层转为普遍的大众，思想启蒙的任务日显迫切——很快不少知识分子也认为必须进行更为深入和广泛的思想启蒙工作。

李大钊继后不久也发表文章支持陈独秀的说法。陈独秀发表《爱国心与自觉心》的时间正是袁世凯继解散国民党而进一步解散地方各级议会之后，袁正全力加强独裁专制的措施，如报刊审查制度；邮政监管制度，警察便衣行使着恐怖主义的职能。而正如鲁迅的小说中生动地描述的那样，民众是始终显得麻木不仁的。[20]

一方面，满清虽然被推翻，但民国并未显出它的进步性，甚至革命代表也不准平民造反进而导致民众对民国的不信任；另一方面，民国的权力掌握在旧军阀旧官僚的手中，民国的实质和形象被篡改了，这为袁世凯反对自由主义进而复辟帝制提供了依据。这时，在陈独秀这样的知识分子看来，简单地改变权力所属关系是不能解决这个民族的根本问题的，思想变革也许是推动历史发展的根本变革——这应该是陈独秀于1915年从日本回国再次筹备出版刊物的基本出发点。

《新青年》创刊出版的这一年即1915年的背景是值得回顾的：1月18日，日本政府向中国摆出《二十一条》，提出了要求继承德国在山东的所有权益等五个方面的过分要求；3月份，日本便增派军队3万人入华；5月7日，日本政府向中国提出最后通牒限48小时答复对《二十一条》的明确态度；25日，袁世凯就安排外交总长陆徵祥与日本全权代表驻京日使日置益签署《二十一条》；8月，袁世凯的政治顾问安诺德发表《共和与君主论》，强调君主制较之民主政体的优越性，很快，杨度、孙毓筠等人开始组建筹安会，朝着劝进袁世凯的方向推进；9月，全国请愿联合会在京成立，向参议院请愿，要求变更国体，结果，到年底12月，国民议会代表1993人投票拥戴袁世凯为皇帝。在这种政治形势下，作为缺乏政党背景的陈独秀，他所能表明自己政治态度的唯一方式只有文字。针对新专制的产生，陈独秀在《新青年》创刊号的《敬告青年》里提出了有觉悟的青年的六条。“六条”中的第一条的政治态度是十分明确的，陈将欧洲资产阶级革命的成果作为进步的参照标准，他强调了破坏君权寻求政治解放的目标。在谈到解放时，他使用了尼采的“奴隶道德”这一概念，对忠孝节义进行了嘲笑，他解释说“谦逊而服从者曰奴隶道德”。对满清政府倒台后仍然普遍存在着的对个人的顺从和畏惧，陈独秀显然感到吃惊和愤怒。事实上，陈独秀嘲笑与批评的范围是很广的：“轻刑薄赋，奴隶之幸福也；称颂功德，奴隶之文章也；拜爵赐第，奴隶之光荣也；丰碑高墓，奴隶之纪念物也。”[21]他在《新青年》里不断发表政治启蒙性的文章，如创刊号中的《法兰西人与近世文明》、第1卷第3号中的《抵抗力》、第1卷第5号中的《一九一六年》以及第1卷第6号中的《吾人最后之觉悟》。[22]

现在，当我们阅读陈独秀的《美术革命》中的文字时，就很容易理解这位激进的知识分子的真实含义了。他没有按照吕澂的提议将问题的焦点放在西方文化的影响所产生的不良结果上，而是提出对清初四王及其影响的批判：[23]

> 若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。这是什么理由呢？譬如文学家必须用写实主义，才能够采古人的技术，发挥自己的天才，做自己的文章，不是抄古人的文章。画家也必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼。[24]

吕澂要涉及的现象主要不是这个时期的中国画问题，而是对不同系统的艺术问题

作本体论的探究。陈独秀却将问题的焦点放在了中国画上。陈独秀对于两宋之后的写意绘画表示了极大的反感，并认为"元末的倪黄"、"明代的文沈"这一个路线是"中国恶画"。陈独秀告诉我们，他的家里收藏了许多"王画"，"内中有'画题'的不到十分之一，大概都用那'临'、'摹'、'仿'、'抚'四大本领，复写古画，自家创作的，简直可以说没有，这就是王派留在画界最大的恶影响。"[25]这些文字表明，陈独秀主张绘画应该脱离他所说的"复写"传统，革除"王画"的命的含义是要通过写实的方法进行创作。可是，在这个"王画"的传统非常深厚的社会，画家写什么实可以被称之为革命的成果呢？什么样的写实画可以是合法的呢？这的确是一个不简单的问题。陈独秀提示说：两宋时期还能有些写实主义的气息，这使我们知道了陈独秀的意图：他主张视错觉的真实性，而不是文人士大夫气韵的真实性。联系到这个时候科学主义、实用主义在中国的泛滥，我们知道，有很多像陈独秀这样的知识分子希望改变可以被感觉和被触摸的客观世界。早在1915年《青年杂志》第1卷第3号发表的《现代欧洲文艺史谭》一文里，陈独秀解释左拉的自然主义时津津有味地作过这样的表述：

> 此派文艺家所信之真理，凡属自然现象，莫不有艺术之价值，梦想理想之人生，不若取夫世事人情，诚实描写之有以发挥真美也。左氏之所造作，欲发挥宇宙人生之真精神真现象，于世间猥亵之心意，不德之行为，诚实胪列，举凡古来之传说，当世之讥评，一切无所顾忌，诚世界文豪中大胆有为之士也。

完全看得出来，陈独秀此时对经验世界的关注将古人的心领神会的方法抛在了一边，这样的思想与那些习惯思考伦理纲常以及相关联的意气修养的传统文人的要求的确相去太远。



5-2 胡适像(1891—1962)

完全是陈独秀等人与林纾、刘师培、马叙伦、黄侃等人的尖锐的政治化了的学术矛盾的结果，[26]那些保守的成员以"私德"攻击陈独秀导致陈离开北大。可是，4月，陈独秀在《每周评论》第18号上又发表了《二十世纪俄罗斯的革命》，陈独秀不断捕捉革命的信息，他对文人之间的微妙关系的处置已经完全缺乏耐心，观点表现出进一步的激进；5月4日，北大学生上街游行，"五四运动"爆发，陈独秀在5月11日出版的《每周评论》第21号上发表了一篇名为"对日外交的根本罪恶——造成这根本罪恶的人是谁"的文章，表现出极大的政治冲动，他将攻击的矛头直指当局政府。

这是产生"美术革命"的真正背景，任何

人都能看到，文学与艺术在这样的背景下究竟能够有多纯粹——陈独秀对“美术”领域的看法几乎是他政治思想的一个部分，人们很难看到陈对“美术”有更为学科化的关心。在如此激烈的变革时期，“美术”所包含的鲁迅所说的“美化”含义即便不能说没有人顾及，也是一个说不清楚的含义。太多的知识分子认为，“救国”实在重要，以至所有文化艺术都应该成为实现“救国”的致用工具。这个时期，油画——无论那是一个人体还是一处风景——已经不是一个材料或者风格问题，油画，尤其是写实油画本身就是改变观念的革命。传统主义者完全会问及，既然说“美术可以辅翼道德”（鲁迅），难道过去的诗书画印就不能起到辅翼道德的作用？但是按照陈独秀的逻辑，“王画”只能辅翼奴隶道德。“美术”这个工具与科学和民主发生着关联，而“诗书画印”仅仅限于传统的修身养性。所以，不革除“王画”的命，中国画就不会得到改良，就不会有新文艺的产生。关键是，美术革命事实上是推翻专制制度的革命中的一个部分，在陈独秀的感觉中，那些被传统文人津津乐道的趣味应该随着专制制度的崩溃而消失。这样的逻辑很容易使我们联想到法国启蒙思想家的影响，狄德罗关于艺术的表述很清楚地提示了艺术的经世功能：“使德行显得更为可爱，恶行更可憎，怪事更为触目，这就是手拿笔杆、画笔或雕刀的正派人的意图。”（《绘画论》）有充分说服力的是，人们很快就看到了知识与文化界分化出来的政治立场和复杂的倾向。[27]

陈独秀自然说到了“美”这个字，“绘画虽然是纯艺术的作品，总也要有创作的天才和描写的技能，能表现一种艺术的美，才算是好。”[28]读过陈独秀全文的人可以看出，这段话是陈的写作过程中一个抽象的转折。陈显然懂得脱离功利主义的艺术感染力，他具备关于19世纪末以来“为艺术而艺术”的思潮的知识，甚至他完全理解传统中国画家在书房或者庭院里雅集的趣味和满足的心情。可是，在一个如此急迫的时代，陈独秀表示出一种来不及品味与理喻的态度。

美术思想的展开

蔡元培、鲁迅、陈独秀使用的文词概念与思想对当时的年轻人无疑有强烈的影响。1919年，还没有出国真正看到西方艺术原作的刘海粟，在创办美术学校的同时“研究欧西画学方法，并参考彼邦画史，及证以我国古来画派之沿革”，当刘海粟再回头观看“今日我国美术界之现象，不禁为之大惧”[29]。

显然，在那个军阀政客横行、污泥浊水的时期，即便是作为艺术家的刘海粟对艺术现状的思考也完全不是一种单纯的艺术问题。新文化运动的中坚人物对画家的影响之巨大在很大的程度上是因为思想上的革命。所以，刘海粟在多少年之后回忆蔡元培时首先想到的是蔡“传播民主主义思想”，是“把法国资产阶级大革命的口号与儒家学说作了综合”。

在1919年《美术杂志》第2期中发表的《画学上必要之点》中，刘海粟使用——无论怎样使用——“美术”、“美育”、“美感”、“美学”这些词汇已经表明了在新青年的思想里关于艺术的观念发生了根本的变化。刘海粟不过是以一个画家的身份更为具体地强调西方艺术尤其是现代艺术发展史所表现出来的创造精神的重要性，这个重要性在于“真美之精神”：

世界各国之美术画，余所研究而得之者，印象派也，新印象派也，实写派也，自然

派也。上海时有外人所开之美术展览会，余曾参观之下，令人发生一大感触，即画法上，用笔设色诸点，虽或派有不同，国有不同，人有不同，而有莫不相同之一点。此点维何？即真美之精神是也。[30]

刘海粟非常肯定，这种秉承天性自由完成的作品受到中国画师的呵斥与唾弃，因为这样的画完全不符合六法本旨。刘海粟又举例中国画家如何依照成法亦步亦趋模仿研习，以至最后失去"真美"：

反观吾国之画家，终日伏案摹仿前人画派。或互相借稿仿摹，以为研究张本，并以得稿之最多者为良师焉。故画家之工夫愈深，其法愈呆。画家之愈负时誉者，画风愈靡，愈失真美。[31]

我们不知道当时是否有人询问过这位23岁的年轻人"什么是真美"或者"什么是真美之精神"，但是，作为一个早期的激进青年，刘海粟无疑强调的是一种与生俱来的自由精神，"美者完全一天赋之本能"，这样的精神本来就应该得到尊重，可是却被那些陈规陋习给泯灭了。一开始，人具有好奇心，无拘无束，"天机活泼，真趣盎然"，以后师从老师，受到强迫手段的制约，学生"左抵右触，前桎后梏，失去天趣，背其美感"。刘海粟文中的一套说辞在几十年后可视为一般的表述，而在20世纪初，则是一个具有反抗精神的革命思想，因为这样的表述是违背祖宗教训的，浑浊的社会没有"创造"、"美感"、"自由"以及"真理"这样的字眼的空间，当国家与民族濒临灭亡的时候，那些天性没有泯灭的人在西方思想的影响下开始进行反抗。因此，对于像刘海粟这样的年轻艺术家来说，他们关心的不单单是画面本身的"美"，他们敏感于对于他们来说是新艺术中的精神的东西，这样，年轻人决不承认他们的主张或者反抗是轻率的和缺乏依据的。所以，刘海粟同时告诉读者，自由表现不是说主张"意笔"而废弃"工笔"："吾所谓自由者，求理法中之自由，非理法外之自由也。"[32]进而，解决绘画问题的关键是：养成创造力与自动力；养成识别力；注意光色刺激的原理；改正平日的习惯"使之自然倾向于真确一途"。刘海粟所表述的一切都是这个时代具有敏感性的年轻人所希望的，这些思想来自前辈革命家的影响，同时也是鸦片战争之后西学东渐改变了年轻的艺术家艺术土壤之后的结果，太多的出版物和那些从国外带来的新思想、新图书、新用具给予了年轻人潜在的创造精神的启发，从而也唤起了更多的人对新文化的逐渐认识。刘海粟所说的"理法"来自西方思想，这样的"理法"不仅适用于"美术"还适用于其他一切领域的教育与革命。当1919年12月上海美专成立董事会时，蔡元培给刘海粟提供的名单是：梁启超、袁希涛、沈恩孚、黄炎培。这些改变中国历史的政治家和思想家成为一所新兴美术学校的董事丝毫不让人奇怪，他们都将文艺领域里的革命视为整体变革的一部分，所以我们能够想象在刘海粟"因模特儿事件受到军阀孙传芳的迫害，除了蔡先生极力声援之外，沈恩孚、黄炎培两位先生也给予很大支持"[33]。

1922年4月15日，梁启超在北京美术学校进行了一次关于"美术与科学"的讲演，在正面地将美术与科学联系的分析中，他所使用的例子完全来自西方美术史的范畴。他向学生们明确了美术的关键：观察自然。他这时说的"观察"与古人的观看完全不同，因为他希望同学们在对自然的观察中不仅必须聚精会神，而且应该"取纯客观的态度"，"真正的艺术作品，最要紧的是描写出

事物的特性”。梁启超还是借用了苏东坡关于文同的“胸有成竹”的评价来说明对观察深度的要求。可是，他将“分析精神”、“观察力”这些西方思想家表达思想的词汇用于对中国美术的改进和革命，这已经完全不同于人们过去对古人思想的理解，他事实上将人们的历史常识引入了全新的解释中，目的是希望那些年轻人懂得美术与科学的关系，以便能够产生“科学化的美术”。这时，梁启超强调的是西方关于科学的方法——他与刘海粟都使用了“理法”这个词汇——而不是精密的仪器，“科学的根本精神，全在养成观察力”。观察代替了领悟，分析取代了冥想，这是新的美术思想与传统绘画思想最为重要的区别。我们看到，从技术到思想方法的转变构成了新文化运动时期艺术最为关键的特征。[34] 实际上，梁启超早在 1902 年 12 月 14 日刊于《新民丛报》的《释革》中就已对即将到来的全面革命做了提醒：

夫淘汰也，变革也，岂惟政治上为然耳，凡群治中一切万事万物莫不有焉。以日人之译名言之，则宗教有宗教之革命，道德有道德之革命，学术有学术之革命，文学有文学之革命，风俗有风俗之革命，产业有产业之革命。即今日中国新学小生之恒言，固有所谓经学革命、史学革命、文界革命、诗界革命、曲界革命、小说界革命、音乐界革命、文字革命等种种名词矣。

梁启超使用的“变革”的英文词是 revolution，对这个词所包含的社会意义，他相信是必需的，因为他说，“非变革不足以救中国”。尽管梁启超是一个改良主义者，可是这个时期的人们很容易理解，此时的“革命”已经具有中国进入现代化进程的含义，革命的整体性特征表明了一个古老的文明面临着全面的挑战。任何人都不会将“革命”这个词汇理解为传统意义的周而复始，它意味着明治维新（1868）、法国大革命（1789）以及英国“光荣革命”（1688）所涉及的政治、经济、文化与思想方面的所有变革。

注释

1 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社 1999 年版，第 26—27 页。

2 在次年明治政府向各知事县会下发的参展文件的说明事项中有如下表述：

第二区：作为美术的展览场所用。

第二十四区：展出古美术品及爱好美术者的作品。

又，第二种，各种美术品比如青铜器与烧画陶器各类形象等。

第二十五区：今世美术品。

在展览文件第二条目中，日本译者对“美术”这个词作了一解释：

“美术”在西洋是指音乐、画图以及诗学等内容。

3 文献记载，“美术史”与“美学”作为正式的学科名称登记注册于东京大学的课程表，最初出现在明治三十二年（1899）。［日］岩城见一：《感性论》，京都：京都昭和堂 2001 年版，第 117 页。

4 王国维：《〈红楼梦〉评论》，《静安文集》，《王国维遗书》第 5 册，上海：上海古籍书店 1983 年版，第 40—60 页。

5 王国维：《论哲学家及美术家之天职》，《静安文集》，《王国维遗书》第5册，上海：上海古籍书店1983年版，第102页。

6 王国维：《去毒篇：鸦片烟之根本治疗法及将来教育上之注意》，《静安文集续编》，《王国维遗书》第5册，上海：上海古籍书店1983年版，第45页。

7 王国维：《古雅之在美学上之位置》，《静安文集续编》，《王国维遗书》第5册，上海：上海古籍书店1983年版，第23—26页。

8 王国维的《人间词话》即在《国粹学报》1908年11月至1909年2月的47、49、50期上连载，所以，黄宾虹受王国维的影响应该是无须置疑的。

9 姜丹书：《姜丹书艺术教育杂著》，杭州：浙江教育出版社1991年版，第390页。

10 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社1999年版，第10页。

11 Fine arts 这个术语在欧洲始用于18世纪。这个词组的基本含义是与实用，装饰艺术相对立的。所涵盖的范围包括绘画、雕塑与建筑，有时也涉及诗歌与音乐。

12 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社1999年版，第10—11页。

13 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社1999年版，第112页。

14 我在这方面的知识来自广州美术学院邵宏教授非常深入和权威的研究，请参阅邵宏：《美术史的观念》，杭州：中国美术学院出版社2004年版；《衍义的"气韵"中国画论的观念史研究》，南昌：江西教育出版社2005年版。

15 该书作为师范院校本科的教科书分为上下两编：上编为中国美术史，下编为西洋美术史。"西洋美术史"部分按历史发展分为上世期、中世期、近世期；"中国美术史"部分则按西方艺术含义分类：建筑、雕刻、书画、工艺美术。

16 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社1999年版，第27页。

17 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社1999年版，第27页。

18 汪原放回忆说："1904年，他（陈独秀）写信给汪孟邹，要到芜湖来办《安徽俗话报》。不久，这个二十五岁的青年背了一个包袱，带了一把雨伞，就住到科学图书社的楼上来办报了，在大约一年时间里，共编辑出版了二十三期。每期出版后陈独秀都是亲自动手分发、卷封、付邮，勤勤恳恳为传播革命思想而努力工作。"高语罕在1946年7月20日出版的《民主与统一》半月刊第8期的《入蜀前后》一文中回忆说："三九年前，独秀先生一肩行李，一把雨伞，足迹遍江淮南北，到处去物色革命同志，以为推翻满清，建立民国的准备。先生的一位老朋友汪孟邹先生在芜湖开设科学书局，暗与革命党人交通。一天先生一手提着行李，一手拿着雨伞到了那里，汪先生说，'我这里每天吃两顿稀粥，清苦得很！'先生很平淡地答道，'就吃两顿稀粥好了！'于是就住下去，天天在书店楼上编辑《安徽俗话报》宣传革命，这是光绪末年的事。"（转引自郑学稼：《陈独秀传》，台北：时报文化出版企业有限公司1989年版，第69—70页）

19 任建树、张统模、吴信忠编：《陈独秀著作选》（第1卷），上海：上海人民出版社1993年版，第118页。

20 鲁迅在钱玄同的劝告下，停止了对古碑的抄临。写了不少现代短篇小说。其中于1922年出版的《呐喊》里的《药》是对当时一般平民精神状况的描写。在这篇小说

中，看不出鲁迅对小说艺术有多浓厚的兴趣，而是反映出他对现实状况有不可磨灭的持续的沉重感受。鲁迅说“在《药》的瑜儿的坟上凭空添上一个花环”是“用了曲笔”。无论鲁迅是否认同这一点，事实上，作为多数人的平民对于少数历史精英的政治形象似乎永远也不可能明白。“希望”或“理想”在何时何处被认为是实现了的，看来不是一个简单能回答的问题。更何况革命者或历史精英的言行本身也是在不断发生变化和被历史不断解释的。至于“花环”则只能起到提示文学情绪的一般作用。

21 任建树、张统模、吴信忠编：《陈独秀著作选》（第1卷），上海：上海人民出版社1993年版，第131页。

22 《新青年》的发展历史具有一种象征意义。一开始，《新青年》在从创刊号到第5卷第4号（1919年4月15日）这个阶段，承担着启蒙运动的思想阵地的职能。在这个时期，杂志不属于任何党派和政治团体，特别是在任北大文科学长之前，陈独秀几乎是独自控制着《新青年》的编辑和出版。1919年5月出版的第6卷第5号为“马克思主义专号”，这是《新青年》开始出现明显政治立场的标志；1920年9月1日出版第8卷第1号，《新青年》已具有政党宣传刊物的性质，直至1926年7月的“世界革命号”这最后一期的出版，《新青年》的作用均限于党派发言，启蒙思想不再存在。根据现有的资料表明，对当时社会产生影响的《新青年》是1920年9月之前的宣传启蒙思想的《新青年》，而不是其后作为政党机关刊物的《新青年》。在上海时期，《新青年》的出版经费由个人出版机构群益书社出资，1916年年底，亚东图书馆的汪孟邹与群益书社的陈子沛商讨合并，以解决资金问题。11月底，陈独秀到北京筹集资金，遇蔡元培，不久，《新青年》的编辑部因陈独秀受聘为北大文科学长而从上海迁往北大，《新青年》的经费有了保障。《新青年》的资金背景为陈独秀独立操作编辑提供了基础，在权力层还没有将注意力放在知识界的时期，这些新兴知识分子的语言在一定的范围内具有影响力，并导致了1919年5月4日和6月3日的学生运动。

23 王时敏（1592—1680）、王鉴（1598—1677）、王原祁（1642—1715）、王翚（1630—1771），其中王翚影响深远。王翚字石谷。江苏常熟（虞山）人，与黄公望同乡，出身绘画世家。早年以临仿古画名迹乱真而出名。20岁开始成为王鉴的学生。次年接受王时敏的教导。王在后者的乡间别墅观摩和临仿大家名迹秘本。与王时敏、王原祁食古不出南宗不同，王翚无所顾忌地向北宗学习。60岁，接受宫廷主题性绘画《康熙南巡图》的任务，历时六年。被认为“深得上旨”。皇太子胤禛赐题“山水清晖”（谢灵运）。后自号“清晖主人”。之后，被誉为“画圣”，名满天下。追随者众，归纳为“虞山派”。王时敏评王翚：“罗古人于尺幅，萃众美于笔下者，五百年来从未之见，唯吾石谷一人而已。”

24 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社1999年版，第29页。

25 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社1999年版，第30页。

26 胡适在《五十年来中国之文学》里很完整地回顾了这段时期的情况：“民国八年，《新潮》开幕时除了《新青年》、《新潮》、《每周评论》之外，北京的《国民公报》也有好几篇响应的白话文章。从此以后，响应的渐渐的更多了。但响应的多了，反对的也更猛烈了。大学内部的反对分子也出了一个《国

故》，一个《国民》，都是拥护古文学的。校外的反对党竟想利用安福部的武人政客来压制这种新运动。八年二三月间，外间谣言四起，有的说教育部出来干涉了，有的说陈、胡、钱等已被驱逐出京了。这种谣言虽大半不确，但很可以代表反对党心理上的愿望。当时古文家林纾在《新申报》上做了好几篇小说痛骂北京大学的人。内中有一篇《妖梦》，用元绪影北大校长蔡元培，陈恒影陈独秀，胡亥影胡适；那篇小说太龌龊了，我们不愿意引他。还有一篇《荆生》，写田必美（陈）、金心异（钱）、狄莫（胡）三人聚谈于陶然亭，田生大骂孔子，狄生主张白话；忽然隔壁一个'伟丈夫'跳足超过破壁，指三人曰，'汝适何言？……尔乃敢以禽兽之言，乱吾清职！'田生尚欲抗辩，伟丈夫骈二指按其首，脑痛如被锥刺；更以足践狄莫。狄腰痛欲断。金生短视，丈夫取其眼镜掷之，则怕死如猬，泥首不已。丈夫笑曰，'尔之发狂似李贽，直人间之怪物。今日吾当以香水沐吾手足，不应触尔背天反常禽兽之躯干。尔可鼠窜下山，勿污吾简。……留尔以俟鬼诛。'"（转引自郑学稼：《陈独秀传》，台北：时报文化出版企业有限公司 1989 年版，第 244—245 页）无论当时武人政客是否直接干涉了北大的学术之争，可以肯定的是，林纾等人事实上是拥有权力背景的。这不在于徐树铮是林的学生，关键是，林的思想与北京政权之思想要求很吻合。陈独秀在 1919 年 3 月 16 日出版的《每周评论》第 13 号里《关于北京大学的谣言》一文中将林纾等人的举动概括为"依靠权势"。学术之争何以上升为政治对抗，胡适似乎对此思考很少。

27 胡适在若干年后抱怨"五四运动"时提到了当时的情况："1919 年以后，国、共两党的领袖们，乃至梁启超所领导的原自进步党所分裂出来的研究系，都认识到吸收青年学生为新政治力量的可能性而寄以希望。'五四'以后事实上所有中国政党所发行的报刊尤其是国民党和研究系在上海和北京等地所发行的机关报都增加了白话文学副刊。'国民党的机关报'《民国日报》的文学副刊便取名《觉悟》。梁启超派所办的两大报：《北京晨报》和《国民公报》里很多专栏，也都延揽各大学的师生去投稿。当时所有的政党都想争取青年知识分子的支持，其结果便弄得'知识界里'人人对政治都发生了兴趣。"（唐德刚译注：《胡适口述自传》，上海：华东师范大学出版社 1993 年版，第 184 页。）陈独秀于 6 月在北京撒传单被捕，9 月被保释出狱。尽管他对监狱并不十分恐惧，但是缺乏自由的生活加上同人圈里的观点分歧使他更加关注政治的实际作用。1919 年底，由于陈独秀不经当局同意在保释期间私自到武汉讲演，遭到警方再次注意，为避免再次入狱，陈与李大钊去了上海。在胡适看来，"自此以后陈独秀便与我们北大同人分道扬镳了。"胡适概念中"分道扬镳"的根据是："在上海陈氏又碰到了一批搞政治的朋友——那一批后来中国共产党的发起人。因而自第 7 期以后，那个以鼓吹'文艺复兴'和'文学革命''为宗旨'的《新青年》杂志，就逐渐变成个中国共产党的机关报……"（唐德刚译注：《胡适口述自传》，上海：华东师范大学出版社 1993 年版，第 186 页）

28 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷）上海：上海书画出版社 1999 年版，第 30 页。

29 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷）上海：上海书画出版社 1999 年版，第 31 页。

30 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷）上海：上海书画出版社 1999 年版，第 31 页。

31 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》(上卷)上海：上海书画出版社 1999 年版，第 32 页。

32 转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》(上卷)上海：上海书画出版社 1999 年版，第 34 页。

33 转引自陈平原、郑勇编：《追忆蔡元培》，北京：中国广播电视出版社 1997 年 1 月版，第 293 页。

34 参见引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》(上卷)，上海：上海书画出版社 1999 年版，第 93—97 页。

6

“中国画”的产生

产生“中国画”的背景

我们已经看到，美术革命事实上已经全面触及中国传统的书画领域，尤其当更多的艺术家参与到关于美术革命问题的讨论中来时，他们都难以避开对中国传统书画的评价和再认识。

一开始，人们困惑不已，很多人认为中国绘画已经衰微。可是，他们没有说出所以然来，除了坚持一种勉为其难的尊严，没有人辨别“衰微”的含义。什么是衰微？1917年，刚过60岁的康有为（1858—1927）表述了这样的看法：“中国近世之画衰败极矣，盖由画论之谬也。”可是他没有说出他心目中的“衰败”究竟有什么具体的表征，但是他表达了对苏东坡、米芾这类文人的绘画的不满。1904年，康有为到了意大利，当他看到文艺复兴时期的绘画时，他的理解是西方画家在求“真”，而中国画家不求“真”，所以中国绘画就退化了。他在《游记》里说，“吾国画疏浅，远不如之。此事亦当变法。”究竟什么不如？我们能看到，康有为对接近视网膜真实感觉的绘画有了兴趣。康有为在他的《物质救国论》里关于拉斐尔——这是早期清政府外交官薛福成（1838—1894）访问欧洲后也在他的《出使英法意比四国日记》里赞美过的意大利文艺复兴时期画家——绘画的“阴阳景色，莫不逼真”的表述让人感觉到这位从事变法的政治家对物质的真实性异常重视。鉴于视网膜真实的感知与理解，康有为要人们相信：“今欧美之画与六朝唐宋之法同。”这看来还是视觉一般经验上的类比与认同的结果，简单地说，康有为认为写实绘画才是有价值的。不过，康有为似乎有失孔子思想隐含的体统，“逼真”或者物理感知上的“真”究竟有什么意义？自宋元以来的书画家大多没有追求这样的真实，但是这没有影响直至晚清之前卓越书画的产生。显然，康有为完全不去顾及来自孔子教养的“士气”的重要性，我们知道，偏于物理世界的色彩与造型在具有儒家思想与教养的文

人看来是俗不可耐的。按照他对"士气"的批评和对院体界画的推崇，我们可以知道，康有为关于绘画的看法仅仅来自感觉经验而不是西方的绘画科学。更有可能的是，在康有为内心，对西画的引进可以构成政治变法的手段与工具，因为经世哲学的基本内涵就是改变物质世界。

从一个更为世界性的范围来看，西方人始终难以理解为什么中国人一定要使用"中国画"这类概念表述自己的绘画。中国人自己也知道，即便是"油画"所指也不过是所有西方人共有的东西，他们使用油色、亚麻布作画，但他们完全不强调"油画"这个物理存在之外的任何不可混淆的文明意义。除非讨论艺术历史或者材料的演变，他们使用"绘画"(painting)这样的词汇没有产生任何困难与歧义。

如何理解中国艺术家在面对西方艺术的时候完全不像日本画家那样表现出极端的不情愿，这不仅要从中国过分悠久的历史所形成的惯性上去判断，很可能，来自内在的思想文化的封闭性结构导致了艺术家难将中国传统书画与西方艺术进行轻松的结合。尽管蔡元培从官方的立场上也大力推广欧洲的美学思想，但是，就在政府机构里面也有很多习惯于传统书画的官员因其根深蒂固的儒家思想而对西方艺术不以为然。

我们经常能够看到这样的现象，不少人——他们中间有艺术家、批评家、政治家——带着特殊的民族主义立场和情感追溯中国传统绘画的历史渊源，任何人都可以轻而易举地引经据典，例如以2300年前的战国帛画的存在提示传统绘画的久远与自身的完整性。但是这些对远古的追溯之于20世纪才使用的"中国画"这个词汇没有直接的关系，这就正如研究西方美术史去讨论阿尔泰米拉山洞、拉斯科洞的图样与凡·爱克研制油画没有直接的关系一样。毫无疑问，正是让人一开始有些抵触的"西洋画"进入中国，才有所谓"中国画"这个特殊词汇的产生。在晚清画学中，这个词更多地是中国的绘画——"中国之画"——的意思，直至满清政府被推翻、都市的大街小巷里透露出更多"西洋"气息的时候，与"西洋画"相应的"中国画"一词才开始为更多的人接受。可是，当1917年"改良中国画"的口号出现，并且不断见到"国粹画"(《新青年》、天马会文献及其展览中"国画"、"油画"这样的分类)的表述时，我们已经看到了这个时候中国书画家内心复杂的困惑。同时，层出不穷的美术学校对"国画系"、"国画科"以及"国画"课的设立也进一步推进了这个含糊不清的新词的使用。

从更为宽阔的视野来看，我们知道，"中国画"这个词与清末"国学"这个概念的出现时间应该很接近。"国学"这个词显然是针对西方学术系统提出来的。无论在"国学"名下具有多么丰富的内容以及学派，将其限于涉及20世纪初之前的经学(哲学、历史与文学)，将其研究方法限于经学援引以及文字传统内部的训诂考据也没有什么不妥。[1]即便如此，在20世纪初期，"国学"这个词的出现本身已经表明，西方学术的进入构成了对传统文化与思想的严重挑战，新文化运动的直接攻击对象就是传统国学的基础：儒家思想。

就历史情境进行判断，晚清时期邓实、刘师培、章太炎、黄节、陈去病、马叙伦、陆绍明、柳亚子以及后来的王国维等一批知名的学者，[2]以"研究国学，保存国粹"为口号进行的维护传统学术的研究，不能简单地用"保守"这个词来概括。这些希望保存"国粹"的知识分子——人们笼统地将其称为"国粹派"——在知识背景方面并不是人们

通常理解的那样对新学无知和固执己见。国粹派的专门组织国学保存会拥有自己的杂志《国粹学报》，他们甚至组织编写《国学教科书》、《各省乡土教科书》，刊刻《国粹丛书》、《国粹丛编》、《神州国光集》，举办国粹学堂与图书馆。在废除科举制度，新式学堂大量产生的同时需要大量全新的教科书的时候，什么知识系统能够成为学校既不陈旧也不是生硬照搬西学的有用的东西？这促使“国粹派”将大量的精力用于国学教科书的编写。可是，当学术思想与政治目标发生有意无意的联系的时候，类似“民族主义”这样的概念就很难廓清学术的含义。正如孙中山在他的思想中代表多数革命党人所明确提示的那样：作为一种救国救亡理论提出来的“民族主义”与激进的政治活动相关联，同时，这里的“民族主义”包含着狭隘的“反满”思想（邹容、陈天华），尽管明智的精英很清楚这个民族的真正任务究竟是什么（孙中山、蔡元培）。同时我们也能够看到像刘师培那样，[3] 通过《中国民约精义》这类写作，将卢梭《社会契约论》中的天赋人权、自由平等的理念与传统圣贤思想中的表述相对应。章太炎在他的《俱分进化论》(1906)中也极其富于涵养地对达尔文、斯宾塞的进化论给予认可，[4] 并进行了修正。在针对经典文献方面，国粹派一般将古文经学提上重要位置，因此，孔子学说多少被这些博学者所贬低。章太炎曾说：“孔教最大的污点，是使人不脱富贵利禄的思想。”这样的评价是具有启发性的。无论如何，“国粹派”的核心思想是认定已有的文明是一个相对完整的结构体系，他们相信，如果文化与思想被彻底肢解，那么，这个文明就会消亡。就如黄节焦虑地感受：“立乎地圜而名一国，则必有其立国之精神焉，虽震撼掺杂，而不可以灭之也。灭之则必灭其种族而后可；灭其种族，则必灭其国学而后可。……学亡则亡国，国亡则亡族。”[5] 在这些国粹主义者看来，西方之学与中学全然不同，因此，坚持中学的完整性是必要的。所谓“融通”也许只是一种说法，无论是张之洞的“中学为体，西学为用”，还是附会地从经书里面找到西学中的含义，或者用西学来填补中学的问题，焦点都会集中到文字与图像上面，这就给知识分子提出了更为具体的课题。

大多数情况是这样，人们对传统的经学思想以及研究方法已经没有了兴趣，他们认为，过去的学问无论在内容以及工具上均需要革新与清理，这似乎意味着人们在使用文字词汇以及整合资料方面需要来一次革命。于是，胡适、顾颉刚等人就完全不去顾及孔子或者汉代古文经学家的范围。他们不想从古人那里去解释文化或者今天的现象，而是直接运用西方的思想与方法。例如，胡适从来就不回避杜威的实用主义哲学是他的文化思想以及社会改造的思想基础。

在艺术领域，西方艺术的进入引发了中国知识分子对中国文化中心主义的最后放弃，他们干脆使用“中国画”——这个词汇经常很自然地被纳为“国学”的一个部分，就像“书画”这个概念是传统学术的一个部分一样——这样的概念来界定区别于西方绘画的独立的绘画艺术。产生“中国画”这个概念的时间无疑应该在日本出现“日本画”这个专门词汇之后，所以，在一定的程度上，中国画家会将这两个词汇的概念做同类混淆，并且将其作为民族传统文化的守护词。对日本近代绘画史有所知识的人很清楚，这样的逻辑没有将“日本画”所含有的剔除文人画的过分草率和西方写实绘画的过分精确而丧失“气韵”的特征作为关注的重点，而强调的是一种抽象的传统立场和维护态度；同样，对“中国画”的使用基本上也是站在简单

的守护立场上，即便人们于晚清以降在中国传统材料的绘画中能够看到西方的影响，使用者的重点也只是“中国画”与西方绘画的根本区别和“中国画”的传统元素所具有的占据支配地位的立场。[6] 事实上，直至1922年陈师曾为北京美术专门学校写出《中国绘画史》作教材之前，中国绘画史的研究状况微乎其微，在很大程度上讲，我们所读到的早期美术史著作也仅仅是对日本学者的翻译与模仿。原因非常简单，日本在明治维新之后就率先开始了通过西方史学思想的引进而进行的史学研究领域的革命。这样，在看待历史与文明的转变时，新的史学态度本身就构成了对文化与艺术问题的重新认识。日本人对《法国革命史》（米涅）、《欧洲文明史》（基佐）以及《英国文明史》（博克尔）这类历史著作翻译了又翻译，当日本政府委派官员到欧洲考察带回了泽尔福的《历史科学》这样的著作时，日本史学界已经展开了全面的史学革命。自然，这个时期的日本留学生已经熟悉了法国的文明史学、德国的实证主义和法国孔德的社会学。所以，出现中村不折、小鹿青云的《支那绘画史》（1913）这样的史学分支著作丝毫不让人奇怪。在相当长的一段时间里，还没有谁像日本学者那样能够利用西方的思想与观念对中国过去的绘画作冷静而系统的解释，这多少与文学领域对“国故”的重新整理形成了对比。

美术史学与日本影响

的确，近现代早期对中国绘画历史的研究一开始受到日本学者的影响。在1890年日本的冈仓天心（1862—1914）写出《日本美术史》27年之后，姜丹书为浙江第一师范完成的讲义《美术史》才经教育部审定，由商务印书馆出版。在这部讲义里，姜丹书将中国美术史和外国美术史作为上下两个部分进行介绍，传统中心主义观念在这样的体例中失去了唯一性。在1925年由俞剑华帮助整理出版的陈师曾的《中国绘画史》（翰墨缘美术院出版）里，人们看到了与中村不折、小鹿青云《支那绘画史》非常相似的目录体例与用词。很快，1926年，潘天寿的《中国绘画史》由商务印书馆出版，人们再次看到了中国作者对《支那绘画史》的“编译”。[7] 以后的读者可以在这些早期中国绘画史著作以及稍后具有不同程度独立观点的如滕固（1901—1941）的《中国美术小史》（商务印书馆1929年版）、郑午昌（1899—1952）的《中国画学全史》（中华书局1929年版）和傅抱石的《中国绘画变迁史纲》（南京书店1931年版）中读到关于传统中国绘画的历史和思想，新的体例与方法显露端倪，不过，要在这些历史著作中寻找到更为新颖的观点，多少是有些勉强的，这些著作几乎没有对中国传统书画面临的挑战做出明显的正面回应。郑午昌在《中国画学全史》的自序中有这样的描述，反映出这个时候中国学者的学术效仿和倚重日本学者的态度：

> 近世东西学者，研究中国画殊具热心毅力。对于中国画学术上之论说，或散见于杂志报章，或成为专书。实较国人为勤。而日本人藤冈作太郎之《近世绘画史》、中村西崖之《文人画之研究》等，[8] 所言皆极有条理根据。中村不折、小鹿青云合著之《支那绘画史》，早于大正二年出版，其内容如何，且无论。亦足见日本人之先觉，而深愧吾人之因循而落后。

中国艺术史家对中国美术史的研究不仅跟随日本学者，并且自己也发现有能力与资料的不足和限制，这样的情况已经象征着中国美术史学领域里的问题，以致在当时，

中国学者能够完成系统的著述就已经可以得到充分的评价了，余绍宋（1883—1949）在论及郑午昌的《中国画学全史》时使用了极为肯定的言辞：[9]

> 吾国自来无完全之画史。而叙述画史尤以通史体例为宜，通史前无作者；最近始得陈师曾及潘天寿两编。然师曾之书，纯系学校讲义，非其著作。天寿之书，则大半译自日人，非其心得。唯此编独出心裁，自出手眼，纲举目张，本原俱在。虽其中不无可议，实开画学通史之先河，自是可传之作。[10]

不过，对历史的系统研究才刚刚开始，在资料、方法上仅仅因袭日本学者这个事实本身就说明，对传统的理解还需要一个长时间的思想准备和研究过程，中国传统书画内含的文明背景已经暴露出问题，在这样的背景下，"中国画"不是像"日本画"的出现那样是一种从容、主动进攻的态势，而更接近一种被动的护卫，在对世界的变化作抽象肯定的同时，仍然保持一种中心主义的姿态。早在1929年出版《中国绘画变迁史纲》的时候，傅抱石在其"导言"里使用了不少满足自信快感的语言，不过也仍然表现出站在收集与整理而不是提出变革的出发点。尽管他认为"低头去问隔壁的老二是丢丑，是自杀"，但是，这样的表述没有帮助更多的画家树立富于建设性的立场。在没有充分的思想准备和理解力的情况下，仅仅就画学历史本身的资料进行梳理，于分析传统书画面临现实问题的时候仍然是有很大局限的。[11]

传统主义者

我们也发现：尽管那些充分了解中国画历史与传统的人不厌其烦地向人们解释中国画的内在性、精英特征以及文化的象征性，结果也总是让人感到力不从心。时局已经发生了变化，当人们已经感觉到——不仅仅是间接知道——此刻的中国书画失去了活力，当人们发现太多的年轻人转而学习西方油画的时候，这无形中给予仍然使用传统工具的中国画家以严重的提醒：如何能够拯救传统书画？

在传统主义的圈子里，人们可以在宫廷内外的成百上千的书画家中任意举出一个例子来说明艺术的变化与高雅的趣味，晚清宫廷作品的笔法工细得让人吃惊，宫廷或者满族权贵成员中不乏书画的爱好者，我们在缪嘉蕙（1842—1918）——她是19世纪80年代到90年代慈禧太后的一个宠妃——的花卉《牡丹花束》，溥伒（溥雪斋 1893—1966）的作品，溥佺（溥松窗 1913—1991）缺乏自然生气的山水画中就可以看到羸弱、纤细的美学。事实上，因为过去的环境和没有条件更多地接触变化中的现实，皇族子弟在趣味上总是小心翼翼，他们仅仅限于雕虫小技和有腐败气味的收藏把玩。

无论如何，清末至民国初年间，从北京文人官吏的绘画中散发出来的气息与保守的宫廷绘画非常类似。因身居高位和富于传统教养而声名广远的画家有陈宝琛、郑孝胥、姚华、翁同龢。他们的书画夹杂着教养、风雅与权力的气味，使得不少艺术家和艺术史家很容易受到难以割舍的感染。北京的确是一个受传统文化长期控制的城市，所以，我们可以在大街小巷或者酒肆茶楼里看到很容易为人理解的书画，人们也可以随便举出李流芳、姜筠、吴穀祥、陈少梅（1909—1954）、胡佩衡（1892—1962）这些名字，尽管他们的实际处境仍然有些不同，例如陈少梅和胡佩衡多少依赖于自己的书画能力而不是凭借官场上的地位谋生。

翻阅历史文献会让人吃惊，即便是那些

名声卓越的文人画家或者知识分子，在为传统书画进行辩护的过程中，总是使用人们已经熟悉的知识与教养，他们论及变化时所使用的词句与表现出来的理解力非常有限。

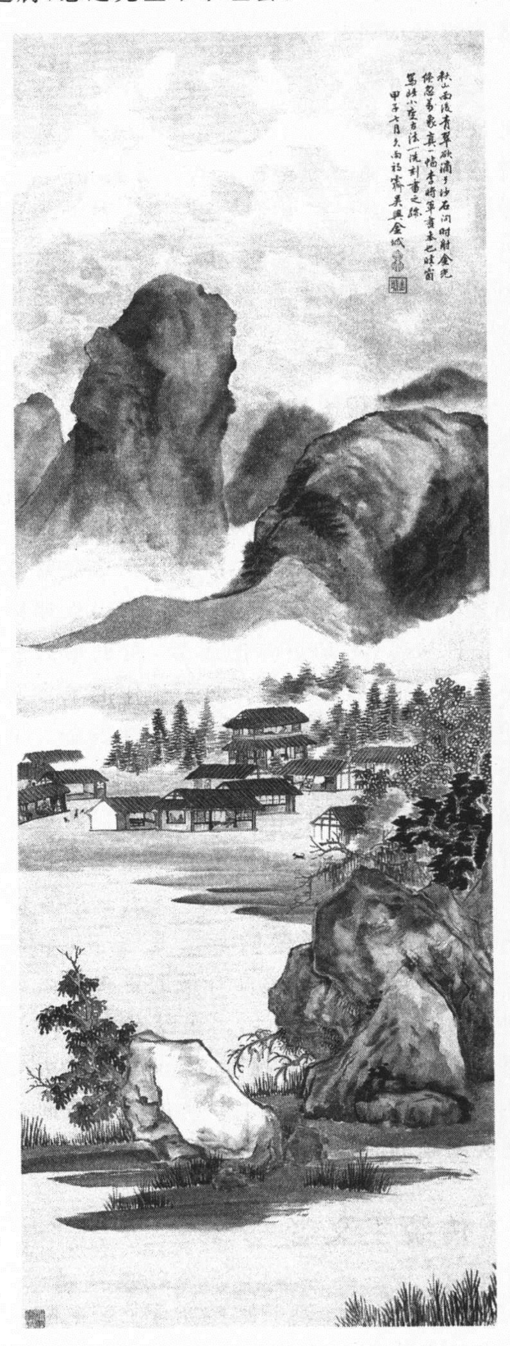
在金城（1878—1926）这个传统艺术的守卫者身上，我们可以看到传统文化影响力的深厚与坚固。尽管兄妹十多人都留学欧美，金城本人也留学英国（开始是研究西方国家的法律），并且还去美国和法国对法制与艺术进行过考察，可是，他仍坚持一种不变的态度和反感新艺术的立场：

> 吾国数千年之艺术，成绩斐然，世界钦佩。而无知者流，不知国粹之宜保存、宜发扬。反觍颜曰：艺术革命、艺术叛徒。清夜自思，得毋愧乎？[12]

金城的困惑是具有普遍性的，直觉告诉他：艺术无所谓进步与落后。可是，在使用这样的词句时，太多的人出现了偏差，进化论所产生的普遍影响已经深入到了艺术领域，而很多年轻人和革命分子也正是从进化论的角度来观看和分析艺术的现状的。所以，金城的直觉本来具有敏感性，但他的批评行文出现了问题：

> 世间事务，皆可作新旧之论，独于绘画事业，无新旧之论。我国自唐迄今，名手何代蔑有？各名人之所以成名人者，何尝鄙前人之画为旧画。亦谨守古人之门径，推广古人之意。深知无旧无新，新即是旧，化其旧虽旧亦新，泥其新虽新亦旧。[13]

关于新旧关系的类似文字辨别有勉为其难的嫌疑，金城似乎也同意绘画出新，但是，“只可新其意，意新固不在笔墨之间，而在于境界”。金城的“意境”大概也属于“古意”之类的东西，可是谁能够在这个变革的时代期望看到不同于过去的“新意”？事实上，像刘海粟这样的“艺术叛徒”对于金城一辈的“意境”不是来不及尊重，就是认为过分迂腐，总之完全不予理会。



6-1 金城《秋山雨后》 1924年 纸本水墨设色 118×42cm 中国美术馆藏

金城对"国粹"的提倡是身体力行的。1920年,他因为在政府任职,遂说服大总统徐世昌利用部分从日本退还的"庚子赔款",与陈师曾、周肇祥发起成立了"中国画研究会",这些忧心忡忡的人提出了一个始终授人以柄的口号:"提倡风雅,保存国粹。"他研究与临摹古人的作品,他相信传统艺术能够在"诗"、"书"、"画"、"印"这个结构中获得振兴。金城拥有显赫的政治地位,这增加了他的影响力。不过无论怎样,在金城于1926年去世之后,他的中国画研究会分为以其子金开藩为首的湖社和以周肇祥为代表的中国画学研究会。他们也通过出版物(金开藩的《湖社月刊》和周肇祥的《艺林月刊》)坚持他们的艺术,事实上,传统的力量和魅力是持久的,以至我们可以看到很多中国画学研究会培养的画家,这些年轻的画家在四五十年代构成了艺术史中仍然不能轻视的一个部分,虽然他们的名字显得那样给人没有冲击性的印象:刘子久、王雪涛、刘凌沧、赵梦朱、徐燕荪、吴镜汀、马晋、陈少梅、惠孝同、陈缘督、于非闇、黄均、王叔晖等。

的确,类似金城这样的书画家对"古"的尊重属于旧时文人的一种深厚修养,可是由于传统习惯以及地位的危机,他们对年轻人新的感受和思想本能地缺乏同情心。一旦反感达到了极致,就会出现极端的愤怒和尖锐的谩骂,这样的情况在林纾那里表现得很充分。尽管林纾受到蔡元培的尊重,甚至也没有人否定他的文辞与修养,但是,他难以控制对新派人物截然地否定传统艺术言行的愤怒,他悲愤地感叹:由于新学的提倡,大量年轻人留学国外学习西方,以至"中华旧有之翰墨,弃如刍狗"。

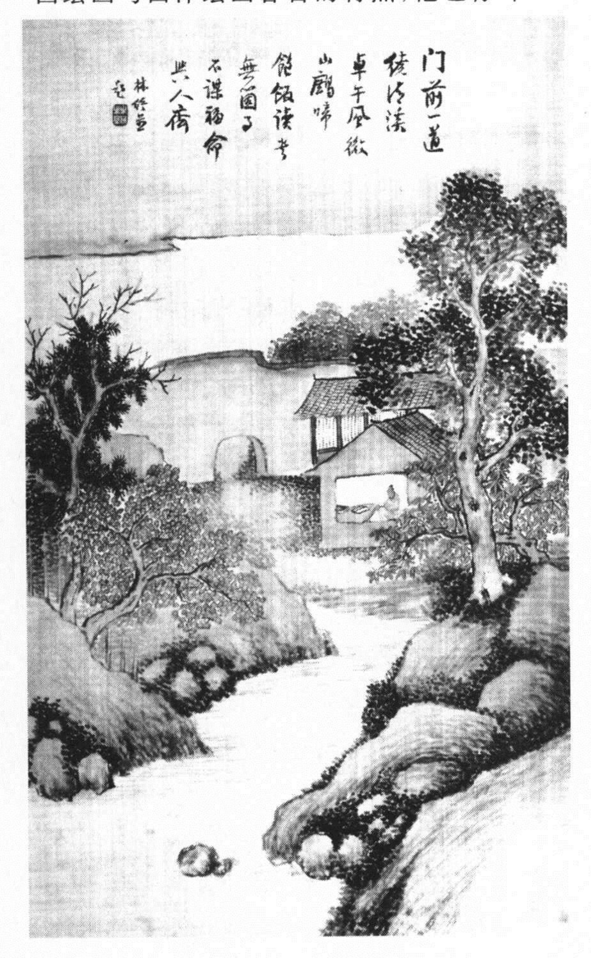
林纾(1852—1924),福建闽县(今福州)人,字琴南,号畏庐、畏庐居士,别署冷红生。在清末民初,林纾是著名的学者与翻译家,曾任教于京师大学堂。依靠留法归国的王寿昌(1864—1926)、王庆骥(1882—1941)等人通过口译、笔撰,他用古文翻译欧美等国(美国、英国、法国、俄国、希腊、德国、日本、比利时、瑞士、挪威、西班牙)小说200余种,他翻译的小仲马的《茶花女》成为一代年轻人的共同记忆。[14] 康有为在称赞严复、林纾的翻译才华与贡献时,使用了"译才并世数严、林"这样的评语。林纾11岁随同乡薛则柯学古文辞。林纾被认为在30岁时就已读经、史、子、集、唐宋小说等古书上万卷。人们应该有这样的记忆,林纾赞同过戊戌维新新政,这个背景表明他对变革本身不作抽象的否定。由于林纾对桐城派古文竭力推崇,连同以后他对新学的反对,导致新学人士对"桐城派"的揶揄,尽管桐城派本身不应该被简单地归纳为"保守"。[15] 林纾早年师从石颠山人陈又伯学画,他倾向于"青绿山水"的风格与其清雅的生活姿态多少有些形成对比。晚年"老来卖画长安市,笑骂由他我自聋"的态度很能表达这位复杂的书画家身上传统文人的个性。[16] 在绘画方面,林纾主要兴趣在于"四王"的笔墨。

> 一亭高立俯群山,路转苍岩待几弯?
> 清晓玉童扫红叶,偶吹余片落人间。
> 危栈粘天路不分,鞭丝帽影印斜曛。
> 半程微觉驴鞍湿,记犯山腰一阵云。
> 夹岸桃花似渥丹,渔郎清晓昌春寒。
> 先源不画非无意,正面文章着笔难。
> (《题画(三首)》)

林纾总是以这类诗篇与他的绘画结合在一起,表现出传统书画家的优雅情趣。

林纾在他的《春觉斋论画》里所强调的书画四诀为:"曰养,曰鉴,曰经,曰取。"[17] 在观点上他虽然有对自然本身的强调而同时

又主张有所主观归纳，“无论模仿人之粉本，即览天下之名区，总以多所伏竹石之位置。……然天然稿本，归即研墨图之，略得大意。终嫌弗肖，旋即弃去”[18]。这类文字大抵不过古人“外师造化，中得心源”的同义语。他像古人那样强调“读万卷书”的重要性，不过是传统文人的那类风雅淡泊的收获，“看古画多有书卷气，则一水一石，都有雅趣”[19]。林纾知道西洋绘画与中国传统书画的区别，了解西洋绘画在光、影以及透视上的特点，他在《春觉斋论画》中心平气和地讨论过中国绘画与西洋绘画各自的特点；他也像邹一桂那样对西洋绘画表示过鄙视。可是，他终究不同意推翻孔孟学说和废除文言文，这样的态度在新文化运动时期自然成为新学人士的众矢之的。林纾性格刚愎固执，当他在给蔡元培的书信（1919）里胆敢说出“盖今公为民国尽力，弟仍清室举人”这样的话时，多少表明了他保持骨气但又丧失知识判断力的矛盾性。[20]他甚至利用小说《荆生》、《妖梦》发泄对新文化人物的私愤。陈独秀、胡适、钱玄同乃至蔡元培都成为他影射攻击的对象，他甚至指望借军阀的力量去打击新人。这样的结果，反让人更加认识到守旧的狭隘与失德。关于绘画，林纾没有写出比金城更为新颖的句子，作为一个基于传统知识的著名文人，他涉及绘画的关键表述实在容易受到年轻人的鄙视：“顾吾中国人也，至老仍守中国旧有之学。”[21]在这样的背景下，人们尤其是年轻人对他早年翻译大量西方古典文学的贡献就自然难以顾及了。



6-2　林纾　《山水》　“五四”前后　中国画　55×32cm　中央美术学院藏

陈师曾

在众多有传统教养的知识分子与画家当中，陈师曾（1876—1923）因他的学养、身份与人格而使其关于“文人画”的解释获得了普遍的赞同并给予无数仍在用宣纸毛笔砚台作画的画家以极大的安慰。陈师曾在深谙诗书画印的同时，曾学习过油画，并实践写生方法，这样的结果加深了他对西方绘画的理解。在书画传统方面，陈师曾接受的是耳濡目染的教育，少年时期的诗词就受到称赞。祖父陈宝箴（1831—1900）这个名字也构成了陈师曾一个不可忽视的背景，陈师曾早年去南京江南陆师学堂学习矿务，与其上辈人对国家的命运担心有很大的关系。实务与科学是这个时代的关注要点，陈师曾与鲁迅也正是在这所学堂结交的。1902

年，陈师曾与鲁迅同时进入日本东京弘文学院。在日本，陈师曾认真目睹朱耷和石涛的原作是他的重要收获之一。1909 年，他回到国内任南通师范教员。这期间，陈师曾开始在篆刻书法方面受吴昌硕的影响。他经常与吴往来诗词，表现出风雅的趣味。1913 年的秋天，陈师曾到了北京，他开始与那些无论如何对传统书画充满兴趣的人结社雅集。1914 年，他与汤定之、余绍宋组织宣南画社。1915 年，他画出了事实上受西画影响的《北京风俗图》。其画中人物已经是日常生活的人们，就像他于 1917 年完成的《读画图》所出现的情形，对传统的品味已经是一种教养的时尚，而不是像过去文人士大夫习惯的那样成为一个不可分割的生活内容。陈师曾的绘画题材涉及花鸟、山水和人物。如何将花鸟以及山水在笔墨和趣味上与传统拉开距离是陈师曾面临的问题。可是在表现日常生活上，每天看到的人物都与视觉的一般经验有关，当生动的社会情景出现在宣纸上时，画家不得不尊重眼睛的判断。文人笔法的生动性与趣味仍然保留了下来，可是，在像《北京风俗图》中的那样的人物中体现超逸淡泊的境界无疑是困难的，观众的眼睛很容易会因新的画法而被导向具体对象，而有意忽略对象之后产生的对笔墨本身的兴趣只有在那些具备传统教养的人心中有些许体会。1918 年，陈师曾成为蔡元培发起的“北京大学画法研究会”的校外画法导师。之后，1920 年，他参与发起“中国画学研究会”，他听凭内心的召唤与金城这样的传统主义者开始更充分的交往，分享对“国粹”的研究乐趣。

的确，我们从金城、林纾紧张的精神状



6-3 陈师曾 《北京风俗画册》(3) 1914—1915 年

纸本水墨设色 28.6×36.4cm 中国美术馆藏

态可以体会到，“美术革命”的潮流构成了对中国传统书画的严重威胁，尽管知识分子圈子内部不同程度地保留着对传统思想的尊重和欣赏，但是，他们更愿意提及变革与革命的事业。陈师曾似乎没有像其他人那样表现出过分的紧张与困惑，他甚至有一种自信，在使用传统的笔墨与材料作画的同时，他试图向人们讲清楚中国书画的道理，他甚至心怀一种对传统书画的精华或者“核心”给予归纳的雄心。发表在1921年出版的《绘学杂志》上的《文人画的价值》应该是针对一种恐慌心理而完成的文章，他希望通过对中国传统绘画价值问题的探讨，来说明中国绘画继续存在的理由，以告诫人们在混乱的变革中传统本身的重要性与其生命力。陈师曾首先将传统的中国绘画归纳设定为“文人画”，他似乎不想与人在“中国画”、“国画”以及“书画”这些概念问题上有什么辩义，他要告诉人们，作为中国传统绘画结晶的“文人画”的重要性是不容置疑的。陈师曾给予“文人画”的概念是笼而统之的：

何谓文人画？即画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之工夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画。[22]

问题很容易出现在“性质”、“趣味”、“感想”这样一些难以明晰的用词上。陈师曾也很快解释了文人的性质、趣味或者感想的意思究竟是什么，他相信文人个性优美，感想高尚，修养品格高出平常人，因此，他们出手“自能引人入胜，悠然起澹远幽微之思，而脱离一切尘垢之念”。我们很容易看到，在有八年日本留学经历并且与大村西崖（1868—1927）有过非常契合的学术讨论的陈师曾是如何地接受来自日本学术思想的影响的。从1920年中国画学研究会的成立，到1921年以及1922年，陈师曾与金城一共组织了三次中日联合展览，陈对日本学者的思想充满兴趣。所以，当大村西崖于1921年访问北京，将他的《文人画之复兴》文本交与陈师曾之后不久，就有了次年《中国文人画之研究》的出版。这部将大村西崖的研究与陈师曾的文章合编在一起、由中华书局出版的著作具有一种象征性：此时的中国学术即便是在研究自身的问题，也是在重新调整眼光与角度的条件下进行的，而构成这个调整的影响力来自同样受西方思想影响的日本。

结果，尽管人们不会怀疑陈师曾的天才能力与学术教养，但是，陈在他的写作路线上仍然显露出日本的影响。他所提及的世俗观点——即将“文人画”视为不考究并且表现荒率的东西，专家们将其“视为野狐禅”——没有现实的针对性。这样的观点正好适合于日本，而不是四处有雅集谈笑之声，并仍然受到普遍羡慕的北京的实情。问题的焦点可能主要不是“文人画”是否艺术考究或者形体怪异，关键是，人们如何判定一种文人画中的“趣味”究竟是否属于这个时代的高尚或者说真正不落古人窠臼？陈师曾也提醒过，古今文人画非常严谨，“其格局何等谨严，意匠何等精密，下笔何等矜慎，立论何等幽微，学养何等深醇”[23]。所有这些表述都很难让人触及问题的核心，像“谨严”、“精密”、“矜慎”、“幽微”、“深醇”这样的词汇也同样需要给予解释。于是，在涉及“文人画”关键性质的时候，陈师曾也很难像那些主张“美术革命”的人那样将问题说得更明白：他们就是要摆脱传统中国绘画中尤其是在晚清所显露出来的陈腐气息。即便陈师曾将绘画的历史进行了富于教养的清理，他仍然是使用一套数百年来不断循环的表述方式。文人画的确“首重精神”，谢赫也很可能“首重气韵”，但是，谁能够在这个

时候将“精神”与“气韵”说清楚并且有助于绘画的改良？对笔墨程式突破的合法依据究竟在哪里？这个时候，关于“写实”、“形似”或者“工”的理解出现了混乱，也就是说，每个思考问题的人在使用这些词汇的时候，内心的逻辑、对词义的理解，再或是心中思考的问题角度并不一致。陈师曾不同意绘画像“照相器”那样的处理，也不同意通过“表相”去实现“艺术之胜境”，他同意钱舜举对赵子昂的回答，就艺术而言，“愈工愈远”。可是，呼吁“美术革命”的人并不完全是这个意思，他们不会将写实视为“照相”，他们也不会同意“表相”是艺术的实质，至于“工”显然也是行不通的。那些主张美术革命的人提倡的是一种新精神，他们正好要去革除“旧画”中陈旧的精神和迂腐的气息，他们渴望彻底摆脱程式，而采用新的观察事物的方式和观念。陈师曾似乎也明白美术领域的状况，他自己的作品也已经处在脱离程式的过程之中，但是他使用的一整套文辞已经难以辨明事理。由于日本的经历，陈师曾具备出现在“革命者”口中的立体派、未来派以及表现派这方面的知识，他甚至不乏简单地、有所欣慰地告诉大家，这些西方画派也表现出“形似之不足尽艺术之长，而不能不别有所求”——好像“文人画”的精神性之价值有了明证。无论如何，所有具备历史知识的人都不是不明白陈师曾重新以“文人画”这个概念起头阐明的传统艺术的价值，问题是，陈师曾在这个时候所说的“文人画”的要素——人品、学问、才情以及思想通过文字已经难以陈述清楚。[24] 陈师曾已经感觉到了西方绘画的严重影响，他似乎觉得简单地拒绝西方的影响不仅有可能导致无知，而且也不会产生积极的结果，所以，他试图将他理解的中国绘画的内在性与此时人们主张的变革精神糅合起来。

陈师曾还写过一篇涉及陈独秀最反感的“王画”的文章《清代山水之派别》(1920)。我们不知道陈师曾是否是有意针对陈独秀的“美术革命”去的，可以肯定的是，陈师曾希望所有关心中国画改良的人都清楚：“王画”的价值不是随便可以被否定的。他同意“有清三百年间，山水画势力几尽为王派所左右”这样的事实，但是，出现这样的情势另有原因：

> 一，四王之画气魄沈雄，风韵悠远流长，诚足楷模一代，此其一也。二，当时言书法者，皆宗松雪香光，言诗者率崇梅邨、渔洋、牧齐、竹垞，而四王之画可与成联络之势，可知文学美术关系之故，亦风会使然，此其二也。若夫前之所谓帝王提倡于上，徒党号召于下，遂使靡然从风，此其下焉者也。[25]

可以想象，陈师曾的看法不会成为说服陈独秀等人的理由。“气魄沈雄”仅仅是个人的看法，而“风韵悠远流长”也许是“复写古画”(陈独秀)的结果，既然没有“创作的天才”就谈不上“艺术的美”。事实上，陈独秀对趣味的变化非常敏感，在这个已经渐渐脱离“深山幽谷”的时代，“悠然澹远幽微之思”很快就要成为一种不时尚的趣味。所以在陈独秀看来，天主教徒吴墨井(吴历，1632—1718)受到洋画影响的布景写物也许比那些自以为表达了高尚品格的古画更有价值。

陈师曾本人的作品在很大程度上回答了陈本人的提问，他的作品本身已经开始发生脱离传统的变异。藏于中国美术馆的《北京风俗图》可以看成是陈师曾所理解的新的书画形态。这件有34页的册页表现的是普通市民的日常生活，可是，画面里出现的人物却容纳了太多的世俗内容，其中有很多“引车卖浆”的老百姓，而题材已经从神话宗教以及文人士大夫的超然气质下降到对一

般社会生活的描绘，在意趣上，陈师曾的绘画已经开始疏离文人画的标准，尽管他在思想上接受的仍然是理想主义的玄思而不是实证主义或经验主义的证明。即便如此，人们还是在他的作品中看到了铅笔勾勒起草的痕迹，虽然陈师曾本人也许并不以为他的画离"文人画"有多远。陈师曾的朋友圈是可以想象的，1906 年，他在北京结识了李叔同，并且终生与李保持着联系。他的画中经常有像金城、姚茫父这样的人的题字赋诗，这也表明了陈师曾对文人趣味毫不掩饰的保留。

问题

可能陈师曾把写实绘画仅仅视为是一种倾向于让民众更容易理解艺术的途径，于是他不认为这是一种正确的方法，"欲求文人画之普及，先须于其思想品格之陶冶；世人之观念，引之使高，以求接近文人之趣味，则文人之画自能领会，自能享乐"[26]。这样的看法只有在将"文人画"作为一种知识教养的训练时才是有道理的。困难的是，社会的普遍心态已经发生根本的转向，人们厌倦了那些夹杂着病态心理的趣味，以至倾向于不如干脆将这整个教养系统全部抛弃再重新创造。这种心态的普遍以及相关的社会背景在陈师曾年轻时的同学鲁迅那里表述得非常清楚。在鲁迅太多的杂文中，对传统的思想没有几句赞同的话，他甚至采取让人难以忍受的揶揄与嘲骂，他使用"民族根性"这样的词汇本身就带有否定的含义。尽管鲁迅总是参与社会和思想方面的争辩，但是，他关于过去的精神世界的描述通常是可怕的。他在 1918 年的一篇题为"热风"的散文里用让人难受的语调表达了与陈师曾全然不同的态度：

> 什么叫"国粹"？照字面看来，必是一国独有，他国所无的事物了。换一句话，便是特别的东西。但特别未必定是好，何以应该保存？

接着他将"国粹"事实上比喻为一个人脸上长的"瘤"，或者额上的"疮"，这个特别的样子"可以算他的'粹'。然而据我看来，还不如将这'粹'割去了"。鲁迅同意很多激进知识分子的看法，他只希望用"科学"这味药，去医治思想上的病。鲁迅的逻辑到后来很快演变为将艺术作为一种攻击性的武器，而完全不是陈师曾所说的那些微妙且说不清楚的文人心理。

如果与提倡白话文的胡适的工作比较起来，国粹派高贵的气质与目标缺乏有效的工具与途径。在文字领域里，"读《国粹学报》者之感情，则有谓其程度太高者，有谓其崇古之念太过者，有谓其文字太深者。此等评判，于《国粹学报》固无丝毫之增损，然亦可见今日趋向之途矣"（许之衡）[27]。章太炎（1869—1936）自己也有体会："国粹学报社者，本以存亡继绝为宗，然笃守旧说，弗能使光辉日新，则览者不无思倦，略有学术者，自谓已知之矣。其思想卓绝、不循故常者，又不克使之就范，此盖吾党所深忧也。"[28] 也许我们不可以将这个时期的国学研究与对中国传统书画的坚持同欧洲启蒙时期的学术思想状况作机械的类比，例如将德国思想家对革命遗留问题的思考同中国国粹派针对激进主义思想对传统的破坏的态度进行比较，不过，经世致用这一儒家精神传统在每一个知识分子身上都会有不同程度的体现，当民族面临危亡之际，他们对现实所采取的策略就会发生改变，只有极少数人可以静心进行理性的思考。1907 年，梁启超在给蒋观云的一封信中感叹"国学萎微"的同时，

也对自己作《国文语原解》的举动表示自责："以今日时局之艰，而乃耽治此不急之务，良可愧赧。"[29]这样的结果，早期对孔子学说的重新评价和之后"五四"时期对孔子思想的宗教化的批判都被现实的民族危亡和政治问题所干扰，作为古老的文明没有像日本明治维新后出现的日本文化那样，构成一个具有消化能力的文明结构。

日本国土对外开放的时间并不久于中国，就《神奈川条约》(开放下田、函馆两港)的签署时间来看，1854年距1895年不过约40年。在西方思想和商品的涌入下，1868年日本开始主动向西方学习。这在明治时期一开始就构成了对传统的严重冲击，例如人们在高桥由一的《明治天皇像》(1870)和《鲑》(1877)前面感到震惊。可是，在"盲目性"和"片面性"的学习过程中，人们仍然看到"日本新的形象"——一种不可避免地含有西方绘画因素的日本画——的产生。不断有西方画家到日本教授西方绘画，也不断有日本年轻人到西方学习油画，中国20世纪早期的情况与之有相似之处。完全可以想象，那些热衷传统艺术的日本画家对之表现出困惑甚至试图抵制。与中国传统主义知识分子或画家倾力捍卫传统艺术的情况不同，领导日本艺术家重新拾回信心的人来自美国。芬诺罗萨在教授黑格尔的哲学和斯宾塞的社会进化论的同时，呼吁日本艺术家抵制"全盘西化"。他号召有志于日本民族复兴的人们"应当重视自己的民族特性，恢复古老的民族传统，然后再考虑吸取西方美术可能对日本有用的东西"。1883年，很容易让人想到以后的中国绘画研究会的日本"龙池会"在法国巴黎主办了第一届日本美术展览，观众没有看到模仿西方的油画和传承中国文人画(南画)的作品。芬诺罗萨一路凯歌。1887年，芬诺罗萨在日本发起成立"鉴画会"："使用一切适当的方式，以恢复发展日本美术为目的。"直至1889年芬诺罗萨和他的日本学生冈仓天心占据东京美术学校，一种被芬诺罗萨称之为"新的日本画"逐渐产生了。我们可以看到，"新的日本画"不过是在守野派和土佐派传统风格的基础上，融合西方写实手法(包括明暗与透视)，甚至加之装饰性趣味的新绘画，语言的综合性表明了不同文明元素的融合，这样的结果在日本似乎没有产生持久的异议。

芬诺罗萨在他的《美术真谛》里使用了"妙想"这个中国画家非常熟悉的词汇，中国画家也许会应对说，这与"迁想妙得"(顾恺之)又有什么区别？难道他所反对的"文人画"正好没有"妙想"的内涵？纠缠于文辞的固定边界与内涵是难以辨明历史差异的，这里已经提醒我们：是什么原因使得中国画家对传统与西方之间的关系如此喋喋不休地进行讨论，而日本的画家为什么在类似的问题上迅速越过？芬诺罗萨是一个西方人，他的视觉习惯来自不同于东方文明的国度，他看够了物质世界的再现，所以对那些事实上渊源于中国传统文人书画的"妙想"的知识趣味津津乐道，只要不太过分地加上西方的写实技术，再赋予一些装饰趣味，一个天才的艺术家就可以画出真正的日本画来。最为重要的历史前提是不能够忽略的，芬诺罗萨在日本推广"日本画"拥有一个开放的明治社会和国家的具体支持，这与中国20世纪初动乱的社会与军阀专制的国家形成了对比。1890年，当芬诺罗萨接受美国波士顿美术馆的聘请主持该馆日本美术部离开日本之际，明治天皇在授予他四等瑞宝章时充满自信地委托说："我们希望您能将日本美术的精华带到西方去，正如同您在日本所做的那样。"可是，这年在上海的画家不过是在茶肆酒馆里翻阅吴友如创办的《飞影阁

画报》，谈论琐碎的市井趣闻，那些组织画会希图保存国粹的画家们还没有真正找到有效的途径和方法，这既有画家个人知识背景方面的问题，也是他们的这个国家处在腐败与涣散状态所带来的后果，这个民族已经失去了精神和灵魂，那么，将一个持续了1000多年的绘画传统的衰落看成是画家个人的局限显然是不够的。任何人都能够发现，芬诺罗萨在日本的真正背景是明治维新后开放的政治体制和社会空气：富于教养的名士可以继续坚持中国文人画或者南画的趣味；热衷西方趣味的人可以高兴地看到林忠——这位日本人同时也在向法国人输出"浮世绘"——对印象主义绘画的引进；但是，人们同样也可以在冈仓天心的鼓舞下从容地赞同事实上融合了北宋风格和西方写实方法的日本画。开放与自由的心境构成了一种文明的延续和发展。

1925年，滕固在他的《中国美术小史》(1929)书稿的最后写下了这样的文字：

> 自元至清，画家的艺术心境，日益浅狭，莫能自救，陷于死刑期了。
>
> 在这沉滞时期中，我国民族的独特的精神，既已湮没不彰了。近十数年来，西学东渐的潮流，日涨一日；艺术上也开始容纳外来思想，外来情调；揆诸历史的原理，应该有一转机了。然而民族精神不加抉发，外来思想实也无补。因为民族精神是国民艺术的血肉，外来思想是国民艺术的滋补品；徒恃滋补品而不加自己锻炼，欲求自发，是不可能的事！

这些忧心忡忡的比喻没有说服更多的人，不过，一种文明基因是否真正具有生命力是大多数中国知识分子所关心的问题。接受过传统教育的画家以及知识分子，会本能地眷恋他们熟悉的中国绘画，相信传统书画是一种有品位的教养，很多人都怀有这样的假设：如果社会没有给予每个人不得不面对的问题，人们可以在这样的文化中绵延。可是，在一个不断听到"变法"、"变革"、"改良"直至"革命"这样的用词提醒民族危机的年代，没有人能够不焦虑如何适应新的变化，即便最为坚定的传统主义者也不会同意任何事物是一成不变的。所以，胡佩衡(1892—1965)会说出"若以美感教育起发观念，将见瞬息之间，感觉灵敏"[30]；杨朴之会告诉大家"西法法度精严，中法聊为自在，各有优长，未可偏尚"[31]这样的话来。大多数人处在迷茫之中同样是可以想象的，尽管我们能够看到精英阶层已经开始从更为深入的思想层面上寻找原因和对应的办法。

注释

1 与"国学"相近的两个词汇是"国粹"和"国故"，也许只有"国学"显得有些妥当，因为这个词含有研究对象与研究本身的意思。17、18世纪江户时期的日本有"国学运动"兴起。从契冲、荷田春满、贺茂真渊等人到本居宣长、平田笃胤多是以研究儒学、佛学起家，以后渐渐转入对《古事记》、《日本书记》、《万叶集》、《源氏物语》等等日本经典的研读。在他们那里，以日语声音符号记载的"古事记"高于以汉文记载的"日本书记"，和歌优于汉诗，"源氏物语"表现的真性情高于朱熹学派的道德说教。江户时代日本的国

学运动参与者的目的是试图摆脱中国文化，建立自己的民族认同。

中国读书人所讲究的国学范围在"十三经"，并且延至小学训诂以至蒙学。西周设于王城及诸侯设于国都的学校称"国学"。据《礼记》、《周礼》等记载，西周国学分大学与小学，礼、乐、射、御为"大学"，书、数为"小学"，两者合为"六艺"。在汉代，人们将国家设立的最高学府称之为"太学"，明清时期称"国子监"，晚清使用的名称为"京师大学堂"（北京大学）。"国学"从机构衍生出学问含义，表明文人士大夫对思想与经典本身的兴趣。可是，使用"国学"来表述晚清之前的学术文化，是因为日本"支那学"一词的提示。那些东渡日本的留学生把日本人研究中国文化的学问移译为"支那学"。之后，举凡外国人研究中国学问的都被称为"汉学"或"中国学"。尽管不少学者不愿意将"国学"限于经学援引和旧知识，总是希望论证"国学"的开放性特征，但是，作为国学的汉学也被称为"朴学"和"旧学"的事实，说明了这个词本身的边界是明确的。"朴学"不过是指汉儒考据训诂之学；"旧学"限于义理、考据、词章等学，之所以有"旧学"之说，正是因为西方的"新学"进入的结果。胡适的"整理国故"不过是整理过去的历史与文化的"国学"，所谓"国粹"包含其中，"国故学"基本上就是研究旧学的学问，只是在胡适这个圈里的人看来，态度可以取怀疑，方法是可以改进的。

王淄尘有文："国学之称，始于清末。首定此名之人，今已无从确知。……庚子义和团一役以后，西洋势力益膨胀于中国。士人之研究西学者日益众，翻译西书者亦日益多，而哲学、伦理、政治诸说，皆异于旧有之学术。于是概称此种书籍曰'新学'，而称固有之学术曰'旧学'矣。另一方面，不屑以旧学之名称我固有之学术，于是有发行杂志，名之曰《国粹学报》，以与西来之学术相抗。'国粹'之名随之而起。继则有识之，以为中国固有之学术，未必尽为精粹也，于是将'保存国粹'之称，改为'整理国'。研究此项学术者称为'国故学'，简'国学'。"(《国学讲话》，上海：世界书局 1935 年版，第 1—3 页，转引自《辛亥革命时期期刊介绍》第 2 集，北京：人民出版社 1982 年版，第 339 页)对"国粹"一词的产生，可参看梁启超于 20 世纪初关于借鉴日本国粹主义的文章。梁启超提倡"新民说"后不久，张之洞等清朝官员不同意将西方文化作为变革中国的指导主体，因此，"国粹"成为重振中国传统文化精华的一个文明口号。

2 邓实(1877—1948)，广东顺德人。主要著作有《史学通论》、《政治通论》、《民史总叙》、《古学复兴论》、《国学讲习记》、《国学真论》、《国学原论》、《国学微论》、《国学通论》、《国学今论》等。邓实早年购买翻译的西方著作具有"大采西政西艺之良者"的思想准备。他对中西方思想的看法是"会而通之"，对西学没有排斥的立场。为了保证学术建设，邓实捐款并献出藏书、杂志数千册。

3 刘师培(1884—1919)自 1902 年认识了革命党人林白水后，又相继结识章太炎、蔡元培、陈独秀、章士钊、谢无量等人，他参与了"攘除清廷、光复汉族"的革命活动。1903 年 8 月，他发表的《黄帝纪年说》(署名"无畏")提出采用黄帝纪年，表明了他作为"反满"革命党人的政治立场。刘师培曾担任蔡元培在上海主持的《警钟日报》的主笔，与陶成章、高旭、陈去病、陈独秀、邹容等人进行革命活动，他甚至被自己的异常激进所感染而自称是"激烈派第一人"。国学保存会成立后，刘师培成为《国粹学报》最重要的撰稿人。尽管刘师培担任过《民报》编辑，并加入同盟会，与张继等人在东京举办"社会主义讲习会"，甚至宣传过无政府主义，可是，最后他不可思议地回到了满清政府的立场。

4 章太炎（1869—1936）少年时期就泛览典文。30岁遇学者宋恕始攻读佛经。甲午海战的结果使他异常悲愤，在阅读外国翻译著作的同时开始了驱逐满人的"革命"念头。章太炎对康有为、梁启超的改良政治主张没有兴趣，他在《苏报》发表的文章《驳康有为论革命书》让人震惊，"苏报案"的发生导致他入狱。1906年出狱后，加入了以孙中山为代表的同盟会，并成为革命派机关报《民报》的主编。他在日本开设的国学讲习会吸引了鲁迅、黄侃、钱玄同、朱希祖、沈兼士、许寿裳这样一些未来的精英。

5 黄节：《"国粹学报"叙》，载《国粹学报》第1期，1905年2月23日。

6 在1930年《东方杂志·中国美术专号》里有一篇题为《中国美术在现代艺术上的胜利》的文章，作者婴行（丰子恺）在论及近代西洋画受日本画影响而为什么没有人提及"中国画"的原因时分析说，"这是因为日本画完全出于中国画，日本画其实就是中国画的一种"。作者在后面引用了日本学者伊势专一郎的话："日本一切文化，皆从中国舶来，其绘画也由中国分支而成长。恰好比支流的小川其本流是江河，在中国美术中加一种地方色，即成为日本美术。"作者的逻辑由此成为：日本画在欧洲的影响，从根本上就是中国画对欧洲的影响，因此，中国美术在现代艺术上取得了胜利。事实上，新的日本画不能被视为曾经学习中国绘画的日本绘画，日本画对欧洲的影响也不等于中国绘画构成的影响，艺术趣味上的差异构成了不同的风格。在这个时候，使用"中国画"或者"中国美术"来构成"日本画"或"日本美术"在欧洲的影响力的背景表明了理解力的偏差和多少有些自欺欺人的愚钝。在这期"中国美术专号"里，没有一篇文章涉及中国绘画在现实中遭遇的问题及其无论是否成熟的解决方案。

7 在上海美术出版社1983年的《重版序言》里，潘天寿的儿子潘公凯写道：

> 辛亥革命以后，蔡元培提倡"美育代宗教"，美术教育始见重视。原属宫廷和权贵私藏的历代名画，也已纷纷散至民间，继而介绍到国外，引起了世界人士的瞩目赞叹，争相研究。这情形，又反过来刺激中国的学者，通感我们近代对于传统艺术研究之不足。1926年由商务印书馆出版的这本《中国绘画史》，就是先父潘天寿在这种心情之下，由于教学之急需，以《佩文斋书画谱》及日本中村不折、小鹿青云合著的《支那绘画史》为根底，辅以"美术丛书"诸书，仓促编译而成的。先父晚年曾谈到，当时编这本教材，只是"学习绘画史，而不是写绘画史"。

8 《近世绘画史》没有论及中国绘画，郑午昌在这里的引用无非显露日本学者著作的影响力；"中村西崖"应该为"大村西崖"；《文人画之研究》应为《文人画之复兴》。

9 余绍宋的背景也许对他文字的影响力起到了一定的作用。他曾任北京政府司法部参事、次长等职务，与黄节共同为修订法律馆顾问。1928年辞职之后定居杭州。曾于1915年与汤定之等人发起画会，著有《画法要录》、《书画书录解题》。

10 余绍宋：《书画书录解题》（卷一），北京：国立北平图书馆1932年版，第35页。

11 俞剑华在他于1940年在长沙出版的《国画研究》"总论"里的表述能够让我们了解在此之前社会与教育对西画看重的现实，但是，他的不满情绪流露出的态度显然是缺乏理性的：

> 中国非无绘画也，而中国绘画发明之早，流行之盛，意境之高，笔墨之妙，且远在西画以上，但所谓新学之士，竟熟视无睹，甚且斥为死物，设学校，立画会，编书籍，无不以西画为指归，甚至普通学校之中，亦只

知授西画而不知有国画。教育部所订之课程标准,图画科中亦无一语及中国画,仅于欣赏中,开列中西绘画,而于教学目标及教材大纲中则毫未道及,使吾人骤视之,似为欧美人所订之课程标准而非中国人所订之标准者也,此其弊盖由于盲从欧美东瀛之学校课程,而未加抉择,遂一误再误,因循至于今日,几于积非成是,无人敢加非议矣。一般教育家对于国画多无研究,不知国画之价值,普通图画教员又多仅受不彻底之西画教育,间有习国画者,亦以为学校功令应授西洋画,呜呼!中国未亡,中国文化未灭,而竟不能于其国境,在负有延续东亚文化最大使命之学校内,教授其固有之国画,岂非一大怪事哉!然则中国画果无价值乎?是又大谬不然,中国画不但有价值,而且价值之大高出于一切绘画之上……

12 转引自陈传席:《中国绘画美学史》,北京:人民美术出版社 2000 年版,第 589 页。

13 转引自陈传席:《中国绘画美学史》,北京:人民美术出版社 2000 年版,第 589 页。

14 胡适、鲁迅、周作人(1885—1967)、郭沫若、郑振铎(1898—1958)、茅盾等人在谈到自己最初接触西洋文学时,对于林译小说都给予过高度评价。

15 胡适曾在《林琴南先生的白话诗》(1926)中说过一段冷静的话:"我们这一辈的少年人只认得守旧的林琴南,而不知道当日的维新党林琴南。只听得林琴南老年反对白话文学,而不知道林琴南壮年时曾做很通俗的白话诗,——这算不得公平的舆论。"作为推重林纾的桐城派代表人物之一,吴汝纶(1840—1903)曾经编撰过我国早期介绍日本教育的《东游丛录》一书。吴汝纶从日本回国之后曾办过推行新式教育的桐城学堂,并请日本学者早川东明任教。

16 王芝清、范文通:《我的绘画老师林琴南》,见薛绥之、张俊才编:《林纾研究资料》,中国现代文学史资料汇编(乙种),福州:福建人民出版社 1983 年版,第 123 页。原载《人物》1982 年第 2 期。

17 卢善庆:《中国近代美学思想史》,上海:华东师范大学出版社,1991 年版,第 354 页。

18 林纾:《春觉斋论画》,北平:燕京大学出版社 1935 年版,第 655—656 页。

19 林纾:《春觉斋论画》,北平:燕京大学出版社 1935 年版,第 625 页。

20 薛绥之、张俊才编:《林纾研究资料》,中国现代文学史资料汇编(乙种),福州:福建人民出版社 1983 年版,第 193 页。

21 转引自陈传席:《中国绘画美学史》,北京:人民美术出版社 2000 年版,第 592 页。

22 陈师曾:《中国绘画史》,北京:中国人民大学出版社 2004 年版,第 137 页。

23 陈师曾:《中国绘画史》,北京:中国人民大学出版社 2004 年版,第 138 页。

24 陈师曾有两篇以"文人画的价值"为题的文章,之后一篇为前一篇的改写。在前一篇中,关于文人画的要素是这样表述的:"我说画虽小道,第一要人品,第二要学问,第三要才情,第四才说到艺术上的工夫,所以文人画的要素,须有这四种才能够出色。"修改文将第四点改为"思想",表明了陈师曾的一个犹豫,既然工夫不为所重,思想就成为一个要点,可是,"思想"一词显然是借用了当时知识界流行的表述。类似的细节可以成为这个时期知识界具有深厚传统基础的文人不断受到新思潮影响的表现。

25 陈师曾:《中国绘画史》,北京:中国人民大学出版社 2004 年版,第 152 页。

26 陈师曾:《中国绘画史》,北京:中国人民大学出版社 2004 年版,第 145 页。

27 许之衡:《读"国粹学报"感言》。

28 章太炎:《致国粹学报社书》(1909 年 11 月

2日）。

29 梁启超：《致蒋观云先生书》（光绪三十三年二月），引自《梁启超年谱长编》，第378页。

30 胡佩衡：《美术之势力》，原载《绘学杂志》，转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社，第52页。

31 杨朴之：《绘事外评》，原载《绘学杂志》，转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社，第56页。

7

传统主义与科学主义：作为思想风气的背景

如果我们想象自己是出生于19世纪末或者20世纪初关心国家与民族进步的年轻人，对那些通过书刊出版和发表的关于西方思想的文章和著作，特别是得知西方思想——无论这些思想是否已经被误读——在那些著名知识分子和社会精英中间导致的激烈争论，会有怎样的心情？由于国家危在旦夕——这是当时大多数知识分子和有健全理智的中国人普遍的看法，我们显然会毫不犹豫地去阅读它们，并将那些新颖的思想不同程度地直接或者间接用于指导自己的任何事业，只是这样的应用是在自我理解和不可避免的传统思想的影响下进行的。当我们了解到关于"美术革命"和为传统中国书画进行辩护的一般事实之后，应该更为全面地理解：为什么在20年代以及之后的很长一个时期，年轻的艺术家们具有从事西方艺术实践的持久热情？为什么不同的年轻人对于传统书画和西方艺术的关系有不同的理解与实践并且表现出充分的自信和独特的立场？为什么他们关于"自然"、"事实"的看法具有太多的差异以至不得不借助于来自西方思想（无疑包括关于科学的思想）的概念与术语？正如我们已经在陈独秀激进的文章中读到的那样，在涉及西方的政治、经济、哲学、科学、伦理以及其他学科的引进与学习中，作为"赛先生"的"科学"构成了改变中国的两个重要力量——另一个是作为"德先生"的"民主"——中的一个，关于科学的思想成为新青年树立自信心的一个重要来源。鉴于这个时候完全没有出现专业的艺术批评家和理论家，我们可以将知识界20世纪20年代关于东西方文化关系的认识，和以科学为中心展开的争论以及持续的影响看成是20世纪初期中国人（包括艺术家本人在内）认识、理解和确认西方艺术的表现及其表现方式的一个重要思想背景。

在观察人类社会与自然界的变化与发

展方面，最初的影响来自严复（1853—1921）于1898年翻译出版的《天演论》。严复用一种大多数文人熟悉的古雅文字翻译了赫胥黎的《进化论与伦理学》，他的目的是想警示人们“物竞天择”的道理，如果再不努力使国家富强起来，这个国家和民族就灭亡了。事实上，涉及进化论的产生、发展以及其中的问题在科学家中间一直有话可说，例如达尔文利用动物学、地质科学或者古生物学知识，通过具体的考察和分析所得出的结论似乎也难以解释物种突变的原因。但是，既然科学家们几乎一致同意“自然选择”的重要性，不管那些旧式的哲学家和神学家怎样反对，像斯宾塞这样的思想家和社会学家仍将进化论的一般原理引入人类社会和历史，引入经济领域。这种社会达尔文主义的思想很自然地将人们引向残酷的竞争，挑起对传统道德观念的挑战。人们从这类思想家那里得到的结果是：进化论提示了残酷的竞赛，生命与社会以及各个民族的生存与发展是一个血淋淋的过程。所以即便在西方，也大有人对进化论在社会历史中的运用表示不满，抛开基督教关于“创世纪”和“灵魂”的信念受到普遍动摇不谈，那些著名的人文主义者也十分担心接受进化论意味着人类道德和基本价值的丧失，就像萧伯纳说的那样：假如能够证明整个世界都是达尔文“适者生存”的结果，“那么，只有傻子和无赖才能坚持活下来”。可是在当时，这些问题都不是严复关心的重点，他注意到：赫胥黎更为关心的是进化在什么样的控制下可以避免道德退化和社会崩溃，而这位中国知识分子不过是借用达尔文主义体系，在其进化理论中寻找社会变革的动力与方法。“天演”最多含有“进化”的内容，严复没有去关切赫胥黎书中的“伦理”方面。仅仅 the struggle for existence 和 the survival of the fittest 被译成“生存竞争”、“适者生存”或者“物竞天择”就足以构成警示中国人的冲击。

普遍而言，“进化”是一个让人忧心忡忡但具有激励作用的词汇，胡适在他的回忆中说到了《天演论》的影响是如此之广泛：

> 《天演论》出版之后，不上几年，便风行到全国，竟作了中学生的读物了。读这书的人，很少了解赫胥黎在科学史和思想史上的贡献。他们能了解的只是那“优胜劣败”的公式在国际政治上的意义。……几年之中，这种思想像野火一样，延烧着许多少年的心和血。“天演”、“物竞”、“淘汰”、“天择”等等术语都渐渐成了报纸文章的熟语，渐渐成了一班爱国志士的“口头禅”。[1]

如果说，严复的《天演论》的重心是国家与民族，即所谓“救国保种”，这只与社会责任心发生关联，以致对那些关心政治与国家命运的知识分子精英的影响主要在于变革社会方面的话，知识界精英们关于科学以及科学思想的逐步理解与讨论，便渐渐影响着年轻人对存在与自身的认识，而那些特别激进的科学观是如此地替换了古代圣贤们对“自然”与“我”的看法，使得相应的那些传统文字受到了动摇。

鸦片战争以来西方在中国的胜利，在很多中国知识分子心中培养了一种经验化的本能：科学是决定胜负的关键，因为科学提供了一个积极的、可以被证实的思想与变革的框架。而科学对于中国来说仅仅是一个新的外来之物，它究竟与传统的文化有什么样的关系呢？大多数不同立场的知识分子在排除了“西方有的中国早就有过”这种自欺欺人的观点的前提下，却在科学与传统之间的问题上发生了持久的分歧。这样的分歧不仅仅在社会、政治制度以及一般文化领域产生影响，也深深关联着作为传统文化具体体现的书画

和与西方艺术有关的“美术”。在很大程度上讲，关于物质的思想给予了写实主义一个基本的信念：存在或者“物”是思想的前提，是认识人类与自然的前提。既然灵魂在人的蛆虫阶段就已经存在（对进化论的一种有趣的解释），既然“精神不过从物质凑合而生”（吴稚晖），那么长期以来的精神独立性的看法就受到了严重的挑战。因此，我们从那些涉及科学与科学思想的讨论中能够发现20世纪上半叶西方艺术，尤其是写实主义的思想与观念基础。由于严复的提示，中国知识分子以及富于新思想的艺术家从感情到理性上都将科学作为一种价值体系而不仅仅是一种技术系统来确认，因此，相应的观念变得包罗万象，而问题的焦点始终都针对着儒家传统以及相应的生活哲学。

在思考现实问题的时候，科学没有受到普遍的反对和攻击，用“所向披靡”不是太过分。就此而言，即便是那些希望坚守传统哲学的人也几乎没有否定科学的作用，这样的情况表明了用“传统”这个词概括的一切处在问题中：

这三十年来，有一个名词在国内几乎做到了无上尊严的地位，无论懂与不懂的人，无论守旧和维新的人，都不敢公然对它表示轻蔑或戏侮的态度。那个名词就是“科学”。这样几乎全国一致的崇信，究竟有无价值，那是另一问题。我们至少可以说，自从中国讲变法维新以来，没有一个自命为新人物的人敢公然毁谤“科学”的。[2]

一开始，问题不在于是否需要科学，人们甚至还没有弄清楚科学的限量，起码在1919年之前的中国人看来，科学一直是乘胜前进的。

1915年，陈独秀在《青年杂志》第1卷第1号中发表了一个题为“敬告青年”的宣言式的文章，在他看来，一个富于朝气的有为青年，应该具备他所说的六个是什么和不是什么的特征，其中第六个是“科学的而非想象的”：

科学者何？吾人对于事物之概念，综合客观之现象，诉之主观之理性而不矛盾之谓也。想象者何？既超脱客观之现象，复抛弃主观之理性，凭空构造，有假定而无实证，不可以人间已有之智灵，明其理由道其法则者也。[3]

实际上，陈独秀是将“科学”与“蒙昧”相对应的。他是在任何缺乏依据的思想都是靠不住的这个前提下使用“想象”这个词的——“当今浅化之民，有想象而无科学。宗教美文，皆想象时代之产物。”陈独秀自然没有精确地使用那些很容易导致误解的文字，他几乎是不假思索地将那些不能够证明的一切思想归纳进了“想象”或者“宗教美文”之中。与所有的同龄人一样，陈独秀经历过儒家思想的死记硬背，他肯定可以像其他儒学思想家那样对儒家经典名句朗朗上口。但是，他的看法是，那些经典名句属于“想象”的产物，所以没有意义，以至传统经典中的概念在他那里都是腐朽的和必须抛弃的东西。他特别提醒说，“其想象最神奇者，莫如‘气’之一说。”“气”的存在在异常尊重传统书画观念的人看来具有客观性，虽然看不见摸不着，只是我们能不能将其很好地表现出来，正如人们经常引用的倪瓒的那句话：“草草数笔，以解胸中之逸气耳。”不过，我们不用去追究苏东坡的“意气”中的“气”究竟是什么意思，也不用咬文嚼字地去重新梳理开始于谢赫的“气韵生动”中的“气韵”或者“气”和“韵”的内在含义，陈独秀针对的是国学的一般经典，但是按照他的看法，这类传统文辞没有太多的意义，因为“气”无法被证实，那么无论是什么意思都难

以摆脱虚妄。当相信“气韵”的客观性的人读到陈独秀的文字时会有什么反应呢？至少，那些本来就在不耐烦地因袭程式的学生在读到陈独秀的文字时，心情一定是爽快的：

试遍索宇宙间，诚不知此“气”之果为何物也！

凡此无常识之思维，无理由之信仰，欲根治之，厥维科学。夫以科学说明真理，事事求诸证实，较之想象武断之所为，其步度诚缓，然其步步皆踏实地。不若幻想突飞者之终无寸进也。宇宙间之事理无穷，科学领土内之膏腴待辟者，正自广阔。[4]

陈独秀不由分说地将属于传统经典的“气”抛向一边不顾，很可能，在他概念中的“气”象征着所有传统形而上学的偏见，他号召青年人在广阔的科学领域展开抱负。这是一个进化论占领年轻人大脑的时代，这类强调“科学”重要性的说辞具有普遍的影响力，人们对传统概念中的不确定性变得更加怀疑与动摇。陈独秀的“科学”观念具有一种指向政治革命的性质，在一个急遽变化的时代，他关心的重点在于制度上的变革，所以，他很简洁地、概括性地将“科学”与“儒教”、“佛教”以及“道教”完全决裂，他坚信这些东西与旧的政治制度相辅相成。当那些希望对传统学术有所保留的人对他进行批评时，他的态度强烈而不可逆转：

他们所非难本志的，无非是破坏孔教，破坏礼法，破坏国粹，破坏贞节，破坏旧伦理（忠孝节），破坏旧艺术（中国戏），破坏旧宗教（鬼神），破坏旧文学，破坏旧政治（特权人治），这几条罪案。

这几条罪案，本社同人当然直认不讳。但是追本溯源，本志同人本来无罪，只因为拥护那德莫克拉西（Democracy）和赛因斯（Science）两位先生，才犯了这几条滔天大罪。要拥护那德先生，便不得不反对孔教、礼法、贞节、旧伦理、旧政治。要拥护那赛先生，便不得不反对旧艺术、旧宗教。要拥护德先生又要拥护赛先生，便不得不反对国粹和旧文学。大家平心细想，本志除了拥护德、赛两先生之外，还有别项罪案没有呢？若是没有，请你们不用专门非难本志，要有气力有胆量来反对德、赛两先生，才算是好汉，才算是根本的办法。[5]

不用去分析陈独秀非此即彼的说法有什么过分绝对的地方，或者犯了一种非常轻率的逻辑错误，也不用去指出陈独秀将中国现状包括文化领域的状况视为西方世界的中世纪这种简单的进化论观念是如此地机械并留下了问题，以至惋惜人们本可以将问题的解决变得更为合理，这样的事情在当时就有人去做，后面我们将给予介绍和分析。在这里要提示的问题是，那些深受旧礼教、旧伦理以及旧制度之苦的人们普遍没有耐心，他们内心的激情本能地倾向于赞同哪怕是模糊不清的科学与革命，不管这个科学有什么样的结果，这个革命将发生在任何领域。无论如何，关于科学的这种思想背景为任何直接和简单地引进西方文化及其形态的行为提供了思想上的合法性与可能性。在很大程度上，人们已经将“科学”与“西方”划了等号。

1919 年的春天，人们从对中国在凡尔赛会议上收回日本侵占山东领土的希望迅速走向绝望，斗争失败的消息引发了作为文化革命中心的北京大学的学生走向街头，他们的被镇压和接着进行的更为具体的宣传鼓动，引发了全国范围的风潮。但是，对于梁启超、梁漱溟这样的文化传统主义者来说，在这个关乎中国的世界性局面中，他们看到

的是西方科学的失败，并且认为这正好是东方思想得以传播并且医治西方人的良药。理由是，作为科学的发源地的西方国家，为什么在第一次世界大战之后面临普遍的凋敝与问题？当我们读到梁启超这年在巴黎完成的《欧洲心影录》中的文字，会产生中国文人经常有的一种酸性“幽默”：“我们是过惯朴素笨重生活的人，尚且觉得种种艰辛狼狈。他们在极丰富极方便的物质文明底下过活了多少年，那富人便有钱也没处买东西。那穷人从前一个钱买的东西，如今三五个钱也买不着，这日子怎么过呢？”尽管像梁启超陈述的那样，与科学相关联的物质文明和精神文明不是一回事，但是西方发生的问题也不是简单地能以物价上涨这样的结果来与中国的贫困相提并论的，这种观察的敏感性有意义，但是，将西方人面临的问题归纳为正好是东方文化的价值所在是冒险的，这种逻辑在我们前面谈到的陈师曾关于西方现代派的抽象形式也借用了东方意图的看法有某种曲折的相似性。梁启超关于科学已经破产的结论让人吃惊，立场不同的知识分子看到了另一个同样极端的、但却是来自传统主义的逻辑。

被蔡元培请进北京大学的梁漱溟在1921年之前一直在研究佛学，之后他开始了儒家经典的研究。他在1921年年底出版的《东西文化及其哲学》构成了陈独秀等人的科学主义富于智慧的对立面。梁漱溟的传统主义立场是独立的，他很干脆地指出了梁启超用东方文化去医治西方疾病的解决方案的不可能性：

> 他们感于两方文化各有各的弊害，因此期望得一个尽善恰好的，从此便可以长久适用。他们不晓得一派文化之所以为一派者只在于其基本态度。他们关于融合的谬见即来源于这种理论。其实这一派根本精神和那一派根本精神何从融合起呢？[6]

如果我们耐心地阅读了梁漱溟的著作就会发现，梁的目的显然不是一种简单的拒绝，他没有反对从科学与民主中汲取所需，他甚至还设计了一个解决问题的方案，这就是祛除避世的印度教的影响，将儒教中尤其是孔子的“刚”重新提醒，以恢复一种进取的态度，在有步骤地清理了过去的荒谬之后，再“全盘承受”西方的科学与民主，之后再回头“批评地把中国原来态度重新拿出来”，这是他作为知识分子的理想主义三步法。可是，这个三步法的逻辑很容易受到人们的怀疑。[7] 梁漱溟甚至对那些反对新派但缺乏智慧的旧派人物大加抱怨，在他看来，“他们只是心里有一种反感而不服，并没有一种很高兴去倡导旧化的积极冲动。尤其是他们自己思想的内容异常空乏，并不曾认识了旧化的根本精神所在，怎样禁得起陈先生那明晰的头脑，锐利的笔锋，而陈先生自然就横扫直摧，所向无敌了”[8]。

无论如何，梁漱溟不认为科学与民主能够事先提供正确的人生态度，相反，只有先“踏实的奠定一种人生，才可以真吸收融取了科学和德谟克拉西两精神下的种种学术种种思想而有个结果；否则我敢说新文化是没有结果的”。所以，无论人们怎样理解梁漱溟复杂的哲学思想和用词，他总是坚持通过传统经典中已经有的思想——他只是抱怨人们从来没有好好对待过去——解决现实中的所有问题。可是，如果不是采取无所求或者无所欲的态度，那么事先奠定一个正确的人生将会是怎样的容易呢？就算孔子的“刚”能够解决长期“阴”所导致的问题，那么“刚”的落实究竟可以采取什么样的具体步骤？也许大多数人会同意，长期以来中国

人总是偏向“阴柔坤静一边”，接近老子，而本来就有的“阳刚乾动”实在非常缺乏。梁漱溟告诉人们，只要具备“孔子之刚的态度”，接受西方文化就不会出现问题。可是，不仅“刚”的含义很难获得普遍的理解和重新认识，关键是接近“刚”的解决方案也值得讨论。就像梁漱溟与梁启超同样被认定为传统主义，前者总是认为有一天西方会自动寻求中国传统，而后者却认为只有将中国思想主动传递到西方才可能解决科学难以解决的问题，这些问题无论如何都不仅仅属于认识问题，不同文化如何实施结合或者融合，一直是当时知识分子争论不休的问题。在那个社会纷乱、争权夺利、民众悲惨的“过渡时代”，在一个缺乏有效组织的社会结构中，人们不可能像学校的学年课程那样获得不偏不倚的教学路线而逐年推进。现实的情况是：不是新派因任务艰巨时间紧迫——传统主义者还经常指出他们急功近利的态度——而断然拒绝传统，就是旧派抱残守缺或者使用语词封闭传统的根本精神，新的文化如何能够产生？梁漱溟遭遇的现实是20世纪这一百年期间太多的知识分子和艺术家持续面临的现实，不同时期出现的关于传统精神与新思想——不管那是什么“主义”——之间的关系完全不是一个哲学命题，不如看成是一种操作理论，而一旦从一种“使用”的角度上看问题，我们就会发现社会和政治的因素总是影响着这个“使用”的过程，所谓的“传统精神”产生的结果总是让人解释不清，而不同时期对西方思想的引进也很难避免成为一个具体政治目标或者“主义”的工具。在不同阶段关于传统艺术改良与创新的讨论和实践中，知识分子与艺术家从来就没有摆脱掉梁漱溟所遭遇过、困惑过和揪心过的境遇。

1923年2月的这个时候，距梁漱溟的父亲梁巨川“殉清朝而死”已有两年多，严复怀着郁郁的心情去世也一年有余，当时还作为记者的张君劢(1887—1969)为清华大学理工科学生作了一次题为“人生观”的讲演。与梁漱溟不同，张君劢在日本、英国与德国进行了很深入的学习，对西方社会不乏认识。他熟悉柏格森、倭铿和杜里舒的哲学，他很清楚，即便是在科学非常发达的西方社会，也对人的内在生活有充分的关注，如柏格森的内在的“绵延”理论，这就是说，西方思想家也没有因为科学的存在而放弃精神生活的特殊性的认识。所以，张君劢对那些困惑的大学生说：

> 科学无论如何发达，而人生观问题之解决，决非科学所能为力，惟赖诸人类之自身而已。而所谓古今大思想家，即对于此人生观问题，有所贡献者也。譬如杨朱为我，墨子兼爱，而孔孟则折衷(中)之者也。自孔孟以至宋元明之理学家，侧重内心生活之修养，其结果为精神文明。三百年来之欧洲，侧重以人力支配自然兮，故其结果为物质文明。[9]

张君劢这样的说法非常适合于那些对传统文化的内在性价值给予毫不怀疑的确认的人的口味，张君劢同意将精神世界的生活与物质世界的生活分为两个不同的领域，如果这是成立的，那么，就为将西方艺术与中国传统艺术分开讨论的方法提供了依据。正如我们在陈师曾的文字里读到的那样，即便我们不能否认西方艺术对中国的影响，现代主义中的表现似乎也是在非西方文化领域中寻找支持，这里，精神生活的存在似乎就是确定无疑的了。在很多传统主义者那里，中国文化传统的自足性不会因为西方文化的影响而发生变化，既然这是一个功利主义风行的时代——太多的人认为“物竞天择”只是没有道德的功利主义的另一种表

述，将孔孟以至宋元明之理学家的思想保留住，就可以保持人们的"内心生活之修养"。

张君劢的两分法受到科学主义者的攻击，攻击的核心点是：内在性怎么可能仅仅限于"玄学"：

心理上的内容都是科学的材料，我们所晓得的物质，本不过是心理上的觉官感触，由知觉而成概念，由概念而生推论。科学所研究的不外乎这种概念同推论，有什么精神科学、物质科学的分别？又如何可以说纯粹心理上的现象又受科学方法的支配？[10]

即便是感觉经验，即便是情感、思想以及概念，都与科学有关，科学可以研究精神领域里的任何问题。那些从国外留学回来的知识分子对中国哲学经典非常熟悉，在这方面，他们是中国传统经典在 20 世纪里最后的完整保留，他们的确于孔子、老庄以来的传统做出过非常详细的梳理。不过，现实似乎并没有给那些传统主义者提供有力的支持，相反，主张西化的知识分子用辛亥革命的胜利进一步去说明了清政府的无能，现在，既然已经有了一个重新建设的基础，为什么还要将那些无效的思想留住不放呢？所以，胡适的朋友丁文江(1887—1936)说：南宋以来，文人士大夫所持的知识就没有起到作用，以致受到异族的屠杀和统治，到了明末，读书已经变成"玩物丧志"，读书人已经变得像"痴子"。直至鸦片战争给中国人的事实，谁能够证明那些传统经典有什么作用？丁文江用了这样一个肯定性的提问："这种精神文明有什么价值？"在那些科学主义知识分子看来，任何衰朽的人可以固守传统经典并且以此来说明中国文化的特殊性，可是，谁能证明这个经典或者中国文化的特殊性对于现实有什么积极的功用？所有的知识分子都熟悉张之洞的那句经典——"中学为体，西学为用"。虽然我们对于这个"中学"的含义可以做出精确的辨析，但是，在对文化概念的理解和应用方面，这个词大致就相当于所有的传统文化，而传统文化被认为是与科学相对立的"玄学"。丁文江就是这样理解的，所以他批判说，"他们这班人的心理，很像我们的张之洞，要以玄学为体，科学为用。"丁文江揶揄那些传统主义者，虽然他们承认需要并利用科学，但是他们又要防范科学，并且把欧洲出现的所有政治与社会现实中的问题归结到"科学"的身上，由欧洲的问题来证明"中学"的价值。知识分子在此期间的讨论几乎是一种智力的锻炼，在文字的层面上，无所谓正确与错误，梁启超还明确地提醒说，感情世界难以用科学来解决，而问题是其他的反驳者则指出科学仅仅是方法论，他们嘲笑将科学简单地归为物质世界或者需要不断改进的技术。

没有谁像胡适那样对中国知识文化界产生持久的影响，尽管在 1949 年之后，大陆知识界将胡适作为一个反动的"全盘西化"的主张者加以批判，但事实上，胡适在文学和思想界的工作是卓有成效的。胡适显然代表了将西方思想作为改造中国传统文化的这一个路线的知识分子，"国故"受到接受过经验主义训练的人的整理，这本身成为文化艺术及其他领域的范例。没有人说"国故"与别的形态的传统文化无关，在对经典给予重新清理和理解的时候，至少被称之为"书"的部分总是与"画"保持联系。现在的问题是，究竟是"改造"还是"衍生"？如果是前者，这意味着原有的秩序需要调整，可是训诂考据的经验已经证明"原有"本身也是值得怀疑的，即便追溯到汉代也不意味着"还原"，对经典的考据与对义理的辨别究竟依赖何者可以获得共识？如果是后者，文化的资源究竟来自何处？既然南宋以降的历

史被证明是衰朽的，简单地还原汉代经典也行不通，那么新的资源不是来自西方吗？就像许多自信的民族主义者经常说的那样，不同的历史时期不是也吸收了许多外来的文化而与“传统”融为一体？胡适却说：改变必须经过证实，而不是靠一般玄学推导。我们也注意到，甚至开始在一些知识分子那里成为重要思想武器的辩证法，也已经受到批评，因为，所有的形而上学在胡适这里都是站不住脚的，他提示人们：如果坚持形而上学，无论是什么立场和观点，将很容易掉进玄学的陷阱，因为辩证法正好可以将那些“正反合题”随主观的冥想而任意解释，这样的错误与经学辩义的论证几乎是一样的。

胡适发起的“整理国故”的工作表明了他对传统的尊重，但他这个工作本身是心存本质主义的，即他相信国故的“本质”存在，“一点一滴的不断的改进是真实可靠的进化”，可是这个“进化”真的就可靠吗？或者说在什么样的基点上经验主义的改进工作被认为是可靠的和有效的？胡适将实验主义作为历史的方法，他希望在一个孤立事物的前后找出因果，这样可以给那些已经存在的思想和制度以合理性的、被认为是不可避免的解释，那么，这个因果关系究竟是客观的呢，还是另一个偶然的因素导致的？胡适多少有些潜在的绝对怀疑主义，这个怀疑主义与他实验主义的实验方法有关，任何人可以将一个事物放在一个情景中进行考察，天经地义的理论也可以被存疑，问题在于实行与实验的权力和标准。整理国故的最后结果和真正意义究竟靠什么来判断呢？最终，胡适无意识地提醒了人们，对于国故的整理也许是没有意义的，因为：

多学一点自然科学的知识与技术，那条路是活路，这条故纸的路是死路。三百年的第一流的聪明才智消磨在这故纸堆里，还没有什么好成绩。我们应该换条路走了。等你们在科学试验室里有了好成绩，然后拿出你们的余力，回来整理我们的国故。[11]

既然如此，整理国故不也仅仅是消遣余力，“玩物丧志”吗？无论如何，胡适始终坚持科学主义的立场，他没有像陈独秀、吴稚晖、丁文江那样去指出传统经典中的问题，但是，他不断地将怀疑的精神和科学的方法作为改变文化和思想现实的武器，使得年轻的一代总是在充满希望的心情下接受西方的一切。对于那些将物质和精神分别归属于西方科学和东方文化的说法，胡适使用了嘲笑与揶揄的口气，他把梁启超等人视西方文明为唯物、视东方文明为精神的说法说成是有毒害作用的“妖言”，他要告诉人们，那个叫“物质”的和叫“精神”的怎么可能是分离的呢？

我们可以大胆地宣言：西洋近代文明决不轻视人类的精神上的要求。我们还可以大胆地进一步说：西洋近代文明能够满足人类心灵上的要求的程度，远非东洋旧文明所能梦见。在这一方面看来，西洋近代文明绝非唯物的，乃是理想主义的，乃是精神的。[12]

详细追溯20世纪20年代初知识文化界对东西方文化的比较和关于科学与精神的关系的具体内容不是本书的课题，关键是，我们应该知道，关于“书画”、“中国画”、“文人画”、“美术”以及“艺术”的认识从来没有脱离上述问题的讨论范围。不仅如此，从文学革命开始的新文化运动并没有像胡适等人想象的那样是一个纯学术的活动，在改变社会道德的过程中，在推进和利用西方科学思想以及相关民主政治思想的过程中，最为不存政治立场的“实验主义”事实上也成为了新文化运动的哲学号召，完全改变了年

轻一代的思想，人们的确没有太多的兴趣去顾及传统主义的价值立场，以至“中学”、“玄学”之下的其他内容也少有人顾及。新的辩驳习惯渐渐产生，例如“写意”是精神的，因为早在苏东坡时期艺术家就阐明了写意的真正意图在于“意”，这样的“意”在西方写实艺术中似乎是没有的；又例如人们习惯使用“似与不似之间”这类表述，可是，什么是“似”绝不是那些曾经使用的简单词语所能够说清楚的。同时，“气韵生动”这类用词也开始失效，在脱离了文人趣味和功能意义的新艺术领域，有关“气韵”的讨论是牵强附会的，尽管以后我们看到了像黄宾虹那样用“笔润华滋”这类词去替代失效的词汇，但那也是不得已的文辞措施。在以后不断使用的过程中，人们真的相信传统书画中所谓的“气韵”可以填充西方艺术的空间而使一件作品具有精神性？在整个“中学”的历史发展中，关于经验性的态度——最有代表性的正好是晚清的训诂校勘——与西方的科学态度究竟有什么不同？或者梁漱溟所谓的东西方文化是完全不可融合的两条道路？方法的重要性在艺术家那里得到了提示，然而后面我们将要叙述的新国画的变化为什么在人们的心中生发了极其“不自然”的感受——来自传统和新艺术（主要是那些熟悉法国或者欧洲艺术形式和材料的艺术家）两个极端的嘲笑？这个“不自然”究竟是一种改变后需要适应的“衍变”，还是一种不得已的尽力而为？抑或是一个生硬和被动的改良过程？这个时候的学术气氛是自由的，西方所有的“主义”都生气勃勃地进入中国，被不同目标的知识分子所借用。直至新的政治问题产生，不少知识分子精英认为政治问题不解决，其他文化问题就难以有好的结果，这使得关于西方与东方问题的学术讨论染上了政治色彩和意识形态立场，进而将问题引向更为复杂的领域。[13]

鉴于传统主义者非常明确地将客观世界或者现实世界、物质世界与精神世界区分得清清楚楚，在很长的时间里，关心或者从事文化艺术的人便逐渐培养出一种明白无误的心理习惯，他们在思考问题和解决问题的过程中，总是倾向于如何将传统的内在性、思想的精粹、内心生活态度与外在的、物质的、科学的形式或者说价值准则相结合这样一种模式。不论怎样解释，这类人就是不习惯将以科学和民主为名义的一切看成是内在的与精神的。他们始终盯住陈独秀、丁文江这类人关于科学的让人窒息的叙述，并对胡适那种虽然尊重国故但却以西方的方法给予“整理”的路线也保持警惕。由于人们过于急躁地希望获得新生，西方的一切受到普遍的欢迎，这类历史原因使得机械的和政治上的唯物主义思想占领了上风，那些惋惜过去“旧化”的人一直处于抵御的境地。可是，一旦有机会让他们说出话来，他们也总是缺乏准备地拿出勉为其难的方案。

注释

1 胡适：《自传》。

2 胡适：《科学与人生观序》，《科学与人生观》（上卷），上海：上海东亚图书馆 1923 年版，第 2—3 页。

3 陈独秀：《敬告青年》，转引自《陈独秀著作选》（第 1 卷），上海：上海人民出版社 1993

年版，第 134 页。

4 陈独秀：《敬告青年》，转引自《陈独秀著作选》(第 1 卷)，上海：上海人民出版社 1993 年版，第 135 页。

5 陈独秀：《"新青年"罪案之答辩书》，转引自《陈独秀著作选》(第 1 卷)，上海：上海人民出版社 1993 年版，第 443 页。

6 梁漱溟：《东西文化及其哲学》。

7 钱穆在 1926 年左右完成的《国学概论》中对梁漱溟的这个三步法有过明显的批评：

> 他既不敢说东西文化的调和，因为恐遭陈独秀派大声的笑骂，又不肯忍气吞声，立定主意要为孔子、释迦打抱不平。到底把自己研究的印度化尽情排斥，以表示他态度的公平。对于西方文明，只得说一句"全盘承受"，而又要"根本改过"。不知根本改过，即非全盘承受。全盘承受，即不能根本改过。两语何得并为一谈？又说批评的把中国态度拿出来。他说的批评，仍是敷衍陈独秀一派的议论。把中国文化批评的提出，把西方文化承受而改过，到底还只是一个调和融通。那种糊涂疲缓不真切，既不足以推翻陈独秀的主张，也不能使陈独秀派心服。尚不如梁任公灰色的调和论，可以自圆其说。(北京：商务印书馆 1997 年版，第 344 页)

8 《梁漱溟全集》(第 1 卷)，济南：山东人民出版社 1989 年版，第 531—532 页。

9 张君劢：《人生观》。转引自《中国现代思想中的唯科学主义》，南京：江苏人民出版社 1989 年版，第 117—118 页。

10 丁文江：《玄学与科学》，转引自《中国现代思想中的唯科学主义》，南京：江苏人民出版社 1989 年版，第 119 页。

11 胡适：《治学的方法与材料》，转引自《中国现代思想中的唯科学主义》，南京：江苏人民出版社 1989 年版，第 78 页。

12 胡适：《我们对于西洋近代文明的态度》，转引自《中国现代思想中的唯科学主义》，南京：江苏人民出版社 1989 年版，第 81 页。

13 新文化运动因为五四运动而导致表达新思想新道德的文学运动，胡适说过：虽然新文化运动与学生运动是两件事情，但是，由于学生运动的影响，导致白话的传播。并且之后，"国内明白的人，渐渐觉悟思想革新的重要"。他从资料获悉，到了 1919 年，全国至少出版了四百多种白话文。(见胡适：《五十年来中国之文学》)胡适还回顾了为什么人们将问题的重心转向政治：

> 1917 年 7 月，我回国时，船到横滨，便听见张勋复辟的消息。到了上海，看了出版界的孤陋，教育界的沉寂，我方才知道张勋的复辟，乃是极自然的现象。我方才打定二十年不谈政治的决心，要想在思想文艺上替中国政治建筑一个革新的基础。1918 年 12 月，我的朋友陈独秀、李守常等发起《每周评论》，那是一个谈政治的报，但我在《每周评论》做的文字，总不过是小说文艺一类，不曾谈过政治。直到 1919 年 6 月中，独秀被捕，我接办《每周评论》，方才有不能不谈政治的感觉。那时正当安福部极盛的时代，上海的分赃和会，还不曾退伙。然而国内的新分子，闭口不谈具体的政治问题，却高谈什么无政府主义与马克思主义。我看不过了，忍不住了，因为我是一个实验主义的信徒，所以发愤要想谈政治。(《我的歧路》)

这个时候的"主义"已经具有非常鲜明的政治色彩，之后的两年里，正如胡适观察到的，关于"社会主义"、"阶级斗争"、"剩余价值"以及不同的西方政治思想的说教已经甚嚣尘上，大多数积极的知识分子已经将注意力的中心转向了政治，他们相信政治问题是所有问题的前提问题。

8

中国画：传统主义画家及其问题

由大多数人或者一般教科书确认的传统——在时限上几乎以晚清为线——通常被认为蕴涵着神圣的内容，这些内容构成了一个个知识系统，假如一个人对这些系统一无所知，或者知之甚少，通常会被视为缺乏品行或者没有教养，传统被认为是深厚而难以统摄的，一个人的一生是否有可能理解传统经常成为传统主义者的疑虑。口中对经典词句琅琅上口或者能够数出典籍而出口成章，大致成为一个人是否理解传统的具体判断依据，所谓知识领域里的等级，大致就是这样形成的——尽管形成这样的等级还有别的因素。可是无论如何，进入20世纪之后，情形发生了严重的变化，当革命爆发的时候，蕴涵神圣内容的传统通常容易遭到损害和否定。革命者总是认为现实的停滞不前正是那些同样蕴涵在传统里的制度、习惯、礼仪、思想以及信仰阻碍的结果，所以，革命通常会笼而统之地否定以“孔子”、“老子”、“朱熹”、“四王”——如果是说书画问题的话——为名的传统。在这样的形势下，曾经被认为必要的品行与高尚的教养迅速失色，这些教养变得可能是“过时的”、“封建阶级的”、“资产阶级的”或者“知识分子的”，但一定不是“革命”的。然而，每当社会处在相对稳定的状态时，任何阶层或者大多数的人都会平和地使用“传统”这个永远都是模模糊糊的词汇，仿佛传统又回到了他们的身边。但是，经过数次复杂的反复，或者随着时间的演变，那些神圣的内容渐渐失去了影响力，传统在不同时期遭受的待遇不同，直至最后成为社会生活的装饰与政治斗争的工具。

我们在第一章里已经看到，大多数知识分子所称的传统受到明显动摇的时间是1840年，之后，即便是那些顽固的保守主义者也不得不认为传统处在深重的危机之中。传统的重要性于精英人物那里首先反映为他们对国家与民族存亡的担心，他们对祖宗遗留下来的所有制度、思想、礼仪、伦理与品德为什么没有避免这个国家和民族的失败而产生深深的内疚与自责，他们不得不使用

属于西方文明的工具，希望改变国家与民族的被动。以后，知识分子精英在认可技术、科学工具的同时引入了西方思想与文化，他们相信思想与观念的改变可以使这个国家和民族获得过去没有的东西，以减弱因为失败导致的更深的危机。世界各国的历史都反映出，政治革命对传统的打击常常是致命的。1911年辛亥革命之后，无论袁世凯或者知识领域里的保守主义分子如何竭尽全力指望保留他们所认为的传统——制度的、思想的、礼仪的与伦理道德的，其结果都是不幸的。

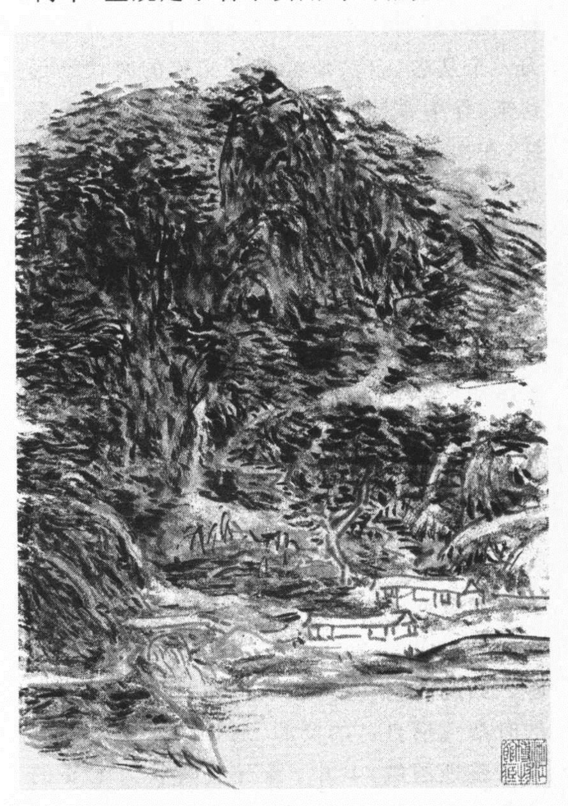
正如我们在前面的“传统主义与科学主义：作为思想风气的背景”部分中已经叙述过的那样，对传统的理解是一个持久的课题，按照“传统”的字面含义，传统其实就是那些已经被确认的、随时间积淀的制度、习惯、思想、伦理以及文化艺术领域的遗产。所谓“发扬光大”，往往是后人对前面的传统增加或者融入了新的东西。其实，重要的不是用文字去辨析“传统”的内涵与外延，这不仅是因为来自西方的科学理性不能完全解决人的非理性生活目标，同时也是由于在一个由具体的人管理的人类制度——无论这是什么制度——里，“传统”这个词语总是受权力者、利益集团、无意识语言甚至虚荣心安排的。复杂的社会生活将传统问题复杂化，因此，对于传统的理解始终都是不确定的。革命者的眼睛从来都是朝着未来的前方，而在那些更多地看到革命对既成现实造成整体性破坏的人看来，他们相信人类的意义正是在于保留与继承那些已经成为传统的东西。在那些希望在保卫传统的战役中做出牺牲或者贡献的人看来，在硝烟弥漫的世界里清理传统并给予不断理解的工作仍然是崇高与不朽的，如果不是因循守旧，这样的工作将是拯救国家与民族的革命目标的一个部分，因为谁也不能否认革命的最后目标是激活并发展拥有传统的文明。

黄宾虹

现在我们可以理解为什么即便是身处一个动乱与革命时代的“革命党人”也会坚持传统绘画领域的实践。生于浙江金华的黄宾虹（1865—1955）幼年接受的影响没有任何特殊性，1872年开始阅读四书五经，1875年始兼习诗文词书画。直至1887年，黄宾虹的兴趣焦点仍然是从陈崇光（1838—1896）那里感受到的古人气质，自然，他也注意到了陈作画使用的“篆籀法”。在吴昌硕这样的画家看来，传统绘画的发展正是见诸金石入画这样的变化，黄宾虹在趣味上与吴昌硕是相似的。

黄在年轻时的经历具有一般知识青年的敏感性，他曾通过朋友萧辰了解康有为、梁启超的思想，故有维新派的政治倾向。1895年“公车上书”后，黄宾虹曾致书康梁陈述政见。1899年春，即戊戌变法第二年，黄宾虹第一次被控涉嫌“革命”。1905年，黄宾虹参加安徽工商勇进党，《安徽革命党人之活动》里记录了黄被吸纳，参与“毁贡院为学堂，为宣传革命之策源地，乃创新安中学于贡院，又辟紫阳师范学堂于紫阳书院，推新科翰林许承尧为监督，从民所望也”。1906年，黄与许承尧、汪律本、陈去病、江炜等人组织“黄社”，他们通过对明清之际的思想家黄宗羲（1610—1695）的“非君论”的重视，来阐明推翻满清的道理，所谓“尊梨洲之旨，取新学以明理，忧国家而为文”。这个经历很容易让人联想到同时期国学保存会对“民族革命”的倡导。知识分子均以“文”作为拯救这个民族的武器，唯对于那些很快将与黄宾虹成为朋友的知识分子来说，传统

或者说汉文化的历史是不应该受满清和异国文明所侵害的，所以，我们不妨将《国粹学报》中黄宗羲的形象视为黄宾虹与传统主义者们共同尊崇的楷模。次年，黄宾虹因被清政府以“革党”罪名控告，逃往上海。无论是否因控告而出于偶然，黄宾虹与黄节（1873—1935）、邓实、章炳麟、刘师培等人对民族的概念和“文”之于民族存亡的重要性的看法是相似的。正是“存学救世”的思想使黄宾虹成为“国粹派”队伍中的一员，在这个力量里，我们看到的“革命”针对的是“满清”，黄宾虹加入了国学保存会，并参与了邓实、黄节等人创办的神州国光社。1908年，《国粹学报》第45、48期刊用了黄宾虹的《滨虹论画》，黄宾虹以“画源”、“派别”、“法古”、“院体”、“重品”、“尚文”向读者介绍中国绘画历史，黄开始了20世纪初期中国学术界对中国传统艺术的重新认识。1909年，黄宾虹接受邓实的挽留，参与保存国学的编辑工作。黄宾虹自己写道：“时议废弃中国文字，尝与力争之，由是而专意保存文艺之志愈笃。乃至沪，晤粤友邓君秋枚、黄君晦闻，于《国学丛书》、《国粹学报》、《神州国光集》供搜辑之役。”（《自叙》）同年11月中旬，黄宾虹参加在苏州虎丘南社的第一次雅集，19位中有14位是同盟会的成员。南社让人想到之前的“黄社”，这种文人雅集的团体的核心是趣味的相同，而所能进行的事业限于编辑出版。这些反满的革命文人们在雅集船舫上喝酒吃菜的同时，讨论的是《南社丛刻》的发行问题。1910年春，黄宾虹参加了中国书画研究会。从“简章”内容来看，这个作为题襟馆书画会前身的研究会的成员大多数为传统书画家——他们希望通过研究会“随时晤叙，互相考证，以为保存国粹之一助”，同时，他们聚集起来的重要目的仍然是面对与自己生存相关的市场问题，“简章”里规定了若干费用与润格分配。



8-1 黄宾虹 《设色山水》 中国画 31×21.5cm
浙江省博物馆藏

1911年，黄将自己的名字最后改为“宾虹”，早年他因为祖屋附近的“滨虹亭”而以滨虹为号，对于一位50岁的人来说，这种依凭名胜署号来改名已经不是对旧有传统习惯简单的承传。[1] 这年3月，黄宾虹开始了《美术丛书》的编辑出版。这套断续有邓实（前三集）参与编辑，每周出版一册，每月出版一集，直至1936年出齐的丛书（共计160册）为黄宾虹带来了持久的影响和名声。丛书涉及的范围为“书画、雕刻、摹印、瓷铜、玉石，一切文艺古玩、古物”，在新名词“美术”的题目下从事传统艺术的收集、整理与介绍的现象表明了黄宾虹谨慎而执著的态度，至少，他与他的朋友们开始接受来自异国的概

念对不同形式艺术的归纳。辛亥革命的胜利，使曾经通过不同方式反满的知识分子认为一个从容、合法地推行汉文化的时代已经到来，作为被同盟会的成员视为同志的黄宾虹，在次年6月自任社长，与趣味相同的朋友宣誓发起以"保存国粹，发明艺术，启人爱国之心"为宗旨的贞社。"贞"的古义与"占卜"有关，《周礼·春宫·天府》有所谓"以贞来岁之媺恶"。可是，黄宾虹更多地是使用其被假借之后的"坚贞"与"操守"的含义，用来说明"抱守坚固，行久远名"的态度。不过，在这个天赋立场的下面，确实有一个基本的事实让人焦虑：西方从鸦片战争开始的对中国的掠夺导致了传统文物的大量散失，以至在一个革命而动乱的时期，究竟谁能够担负起保存国粹的责任，这对于那些忧心忡忡的知识分子来说，是一个严重的问题。因此，他们只有在教授西画的广告盛行的时期凭借自己的资源，通过力所能及的收集来整理国故，其中，金石书画成为主要的关注对象。我们可以想象：在1918年5月的一天，那些携带证书前去参加哈同花园里以贞社成员藏品为主题的"陈列大会"的观者中，老人一定居多数。由此，人们也容易联想到之前康有为等人在这个遗老雅集的花园里举办古物陈列会(1916)的情形。在20世纪上半叶，特别是在20世纪的前30年，人们可以经常看到这类雅集与遗老聚会的场面。[2] 的确，气氛风雅而实为古玩收藏交易的古旧空气与那些匆匆登上去日本或欧洲的轮船的年轻人在码头上的告别形成了让人感伤的对比。[3]

1912年，几乎就是黄宾虹筹备发起"贞社"的同时，他已经与广东来上海的高剑父、高奇峰有了结交。尽管他们之间关于中国画的未来的看法完全不同，但是，黄已经在5月13日出版的《神州日报》里将"二高"的"《真相画报》出世之缘起"发表出来。黄在此时的身份延续着他之前革命同路人的角色，满清政府刚刚被推翻，革命者不仅面临新的民国的建设，同时也遭遇着对民国政权的权力结构以及民国未来的诠释。事实上，黄早年的政治经历使得他与"二高"在政治上没有任何分歧，在孙中山辞去临时大总统之后复杂的政治形势下，关于传统国画的命运问题，也许只是一个圈子内的学术问题，何况黄的不少挚友均为同盟会成员，如汪鞠友、陈去病、刘三。不过，黄宾虹也许没有兴趣与高剑父讨论不同的看法，或者说他一直小心翼翼地揣摩着艺术领域里的变化。考察黄宾虹在《真相画报》上发表的贞社成员收藏的作品我们可以发现，他基本上坚持着他的传统主义路线，读者在画报上看到的是关九思着色山水中堂(第4期)、张飘山水立轴(第5期)、王麓台仿大痴山水立轴、高凤翰和谐图立轴(第6期)、王石谷天香书屋图(第7期)、王石谷写杜少陵诗意山水册(第8期)等古人之作。联系到"二高"在《真相画报》第11期里将国画分为"申派"、"古派"和"折中派"以及黄宾虹所采取的态度，我们更容易看到黄宾虹此时在政治上求同而在艺术观点上存异的处世策略。当"二高一陈"全面推行他们用西洋技法改造中国画的"折衷派"的时候，黄宾虹在为陈树人于1914年出版的单行本《新画法》的"序"中婉转地提醒了这些革新的岭南人："画法常新，而尤不废旧。"黄宾虹所具有的传统文人的教养在他以后的一次回顾中有明确的表露，其含义是，尽管高剑父热衷于用西洋方法改造中国画，可是也逃不过对传统的归顺。[4] 就在一场大火结束"贞社"之后的第三年，黄宾虹在1925年11月出版的《华南新业特刊》上发表了一篇题为"中国画学谈——时习趋向之近因"的文章。有趣的是，这个来自沪上的

文章出现的时间与“方黄笔战”的时间正合，这很容易引起考证学家对其间关系的研究兴趣。事实上，需要关注的焦点是，黄宾虹始终不同意利用西方绘画的技法来改造中国传统绘画，无论他与那些改革者——陈独秀、“二高一陈”、徐悲鸿、刘海粟等——有怎样的私人关系。黄宾虹关于“时习趋向之近因”的文字是需要引用在这里的：

然日本学术，大都来自诸邦，学校尚欧洲之风，民间兼习中国之画，囿于见闻，日即浇漓，鉴别收藏之家，仅专精于中国明代之画，唐宋及元，非其所尚。近染欧化，又事精能，而笔墨之道，去古益远。学者自为兼收东西画法之长，称曰折衷之派。夫艺事之成，原不相袭，各国之画，有其特色，不能混而同之。此调定之说，似无容其置喙也。[5]

无论如何，黄宾虹仍然深深地感受到了西方文化的严重影响以及西学在知识学界的势力，所以，在1914年为陈树人的《新画法》所作的“序”中，不知道是出于什么原因，甚至也许有中国传统知识分子经常表现出来的礼节客套，他在文字中认可了中西交流的必要性：

古今学者，事贵善因，亦贵善变。《易》曰：“变则通，通则久。”……今者西学东渐，中华文艺，因亦远输欧亚，为其邦人所研几，唐宋古画，益见宝贵。茫茫世宙，艺术变通，当有非域所可限者。陈君树人，学贯中西，兼精缋事，著《新画法》，梓而行之，诚盛举也。[6]

不过，在这篇序文里，黄宾虹始终没有停止告诉人们：上追古人是非常重要的。所以才有他对日本画家学习中国传统绘画的提示，并且突兀地使用 there is nothing under sun 这样的西方格言——他想告诉人们西方人也说了“世界无新事物”这样的话。他承认“沟通欧亚”的现实，但跟着说要“参澈唐宋”。他使用了“上追往古，下启来今”这样的套语，可是，我们将这样的思想与欧洲文艺复兴尊崇古希腊罗马的态度混为一论时就会发生问题，因为黄宾虹对“启来今”的方法并没有系统地指明，[7] 或者就是恢复唐宋的“气度”。所以，也才有他以后不断言说的“浑厚华滋”的文字。事实上，不管黄宾虹自己是否明确说过，他内心承认清季尤其是晚清的阴靡颓败之势，他决定要改变这样的局面，不过，正如梁漱溟那样的传统主义者的内心感应一样，黄宾虹也只是强调传统绘画的问题只能够在自身内部给予解决。因此，“沟通欧亚，参澈唐宋”不是高剑父的“折衷中西、融会古今”、更不是林风眠等人的“调和中西”的含义，没有任何文献表明黄宾虹真实地同意对西方的学习。相反，他更具体地关注西方人对中国传统文物的收集与整理甚至交易的情况，并且为之给予学术以及鉴定上的帮助。有趣的是，正是在1913年至1914年这个时间段落里，黄在帮助史德匿这样的西方古玩商人的过程中，特别关心世界市场对中国古玩的定价，这种双重的价值标准再次让我们看到黄宾虹的人生处世策略：在价格上可以采取世界主义的认同，在文化上则坚持自己民族主义的特殊标准。[8]

1909—1939年期间，黄宾虹在上海的主要时间是在报社书局从事涉及政论、国学、绘画领域的编辑工作，编辑工作以及教学生涯（主要为1929—1939）在很大程度上构成了黄宾虹对传统艺术理解的基础。1932年2月，刘海粟对上海美术专科学校进行改革，他邀聘了这时因中国艺术专科学校关闭后有所闲暇的黄宾虹担任国画理论教员。1937年，黄宾虹在战争期间受聘北

平古物陈列所和北平艺专，战时的困境给黄宾虹留下痛楚的回忆，1948年画家离开北平赴任杭州艺专，从此定居杭州直至1955年病逝。

黄宾虹关于绘画的文字非常浩繁。1925年，他出版过画史《古画微》，可是这个短小的史论没有像陈师曾、潘天寿的绘画史著作那样产生影响，黄宾虹在对大量资料进行阅读和鉴定的过程中，不像大多数学习西方或者日本的学者那样，具备用超出国学的眼光看问题的方法。在艺术史学领域，我们可以不断研究类似陈师曾、滕固甚至傅抱石等人的文字，却很难在黄宾虹的写作中目睹特殊性。在1948年的《国画之民学》里，黄宾虹保持着梁漱溟、梁启超等人对西方科学作用的看法，坚持着一种难以廓清的"精神文明"：

> 近代中国在科学上落后，但我们向来不主张以物胜人。物质文明将来总有破产的一天，而中华民族所赖以生存，历久不灭的，正是精神文明。艺术便是精神文明的结晶，现实世界所染的病症，也正是精神文明衰落的原因。要拯救世界，必须从此着手。[9]

在一封给傅雷的书信里，黄宾虹再次嘲笑"折衷派"丧失"灵魂"，他提示说"折衷一派不东不西，国画灵魂早已飞入九天云外，非有大魄力者拯救疾苦"，他甚至接着说："画有民族性，无时代性。"这样，任何人都看得出来黄宾虹的"精神文明"与古人无别。他甚至自己也多次说了，形式与章法的变化完全不应该影响精神内容的变化。他的书画同源、无书也无画的看法都是文人书画传统思想的重新表述。

精神的境界在中国人来说是难以言说的，通常使用隐语与象征去暗示和唤起。黄宾虹也正是这样告之人们：尽管语言文字传达精神，但是，真正的领会需要内在的融会。因此，绘画作品的精神性，也依赖于艺术家与观者自己的学识与胸襟。并且，黄宾虹最终还是相信难以企及的"逸"字所包含的精神内容。"逸"是西方人难以理解的汉字，并且是文人画传统中的核心字，尽管言辞难以穷尽内心的感受或者人生的哲理，但"逸品画""尤足以传之"。那些对"道"终有领悟的人，不会像"樵夫牧竖，过而不顾"，看不到花木丛中山梅野菊的"凌霜傲雪，而幽香古艳"的精神性。在黄宾虹看来，对中外绘画的讨论也不过如此。[10] 黄宾虹晚年相信，高剑父早年的所谓"艺术救国"的口号是有意义的，不过，这个时候黄宾虹利用这四个字的含义是作为"良药"的传统艺术可以陶养"中华民族"甚至祛除"全人类"的疾病。鉴于他将艺术与传统的道德文章联系起来，所以，我们可以将黄宾虹"惟艺术方能救国"的含义理解为传统主义与道德主义的良心期待。

黄宾虹在理论上注重笔墨，但是，他更多地是以一个画家的敏感性来陈述笔墨的微妙。正如他在《古画微》的结论里说的那样："要知古人之画，其精神在用笔用墨之微，而不专在章法之变换。"以后，我们从黄宾虹找寻的对比可以看出画家对笔墨形式的理解，他批评"死、板、刻、浊、薄、小、流、轻、浮、甜、滑、飘、柔、艳"，强调"重、大、高、厚、实、浑、润、老、拙、活、清、秀、和、雄"。然而，没有逻辑结构关联的文字是可以任意被解释和利用的，中国画论具有这种只言断句的传统，所以，从作品的实际情况看，后人对黄宾虹作品的评论经常使用"浑厚华滋"这几个更接近文学意义上的字多少有些含糊其辞的画面描述。

正如数十年的编辑工作给黄宾虹的艺术思想提供了源泉一样，没有间断的勤奋作

画使黄宾虹逐渐形成了自己的绘画风格。黄宾虹在50岁之前始终迷恋着传统绘画，他对从五代的董源、巨然到清代的石涛、龚贤的研习表明了他在方法上与别的传统画家没有什么不同。以后黄宾虹曾在《八十自叙》中说："有索观拙画者，出平日所作纪游画稿以示之，多至万余页，悉草草勾勒于粗麻纸上，不加皴擦。"文献记载黄宾虹似乎真的认为"外师造化"的教训始终是有用的，每当你面对自然，都有可能发现自然的真实内涵，黄相信一定有"真山"。他中年之后有持久地漫游山川的经历，期间他还携带古人名画，目的在于核对画法来源或者笔墨依据。黄宾虹甚至用文徵明80岁画峨眉山感叹没有见到真山不知如何落笔来陈述"外师造化"的重要性。接近60岁的时候，黄宾虹脱离前人的直接影响，在用墨上开始冒险，他放弃了疏淡清逸的效果，进行积墨的尝试。从桂粤写生，到巴蜀之游，直至他到北京后对游历的归纳，他似乎感受到了一种与业已成为事实的传统绘画有所不同的"浑厚华滋"的可能性。对这样的可能性，黄宾虹使用了"黑、密、厚、重"的表现以图改变我们在王石谷等一大帮晚清画家的绘画里看到的"柔靡"的病态风气。在晚年从北京回到杭州后，黄宾虹在笔墨上的自由的确达到了出神入化的程度。

黄宾虹作画最为典型的特征就是大面积墨色的运用。可是，黄宾虹试图创新笔墨的努力很容易与系统解体的因素发生联系，大块墨团的使用所隐含的笔墨解体意蕴可以在整个20世纪的水墨画中经常见到。黄宾虹固然还是坚定地停留在有依据的笔墨范围内，他相信"国画民族性，非笔墨之中无所见"，所以他总结出了一套笔法（平、圆、留、重、变）和墨法（浓墨、淡墨、破墨、积墨、泼墨、焦墨、宿墨）。同时，他也认为今天的自然与古人面对的丘壑没有什么根本的区别，重要的是保持一种理解自然的内在性。他不断给人以信心说：艺术总有变化。可是，即便他写《论中国艺术之将来》(1934)这样的文章，所使用的例子也不出晚清之前的古代画史。

齐白石

黄宾虹对另一位传统主义路线的画家有过这样的评价："白石画，章法有奇趣，其所用墨，胜于用笔。"[11]

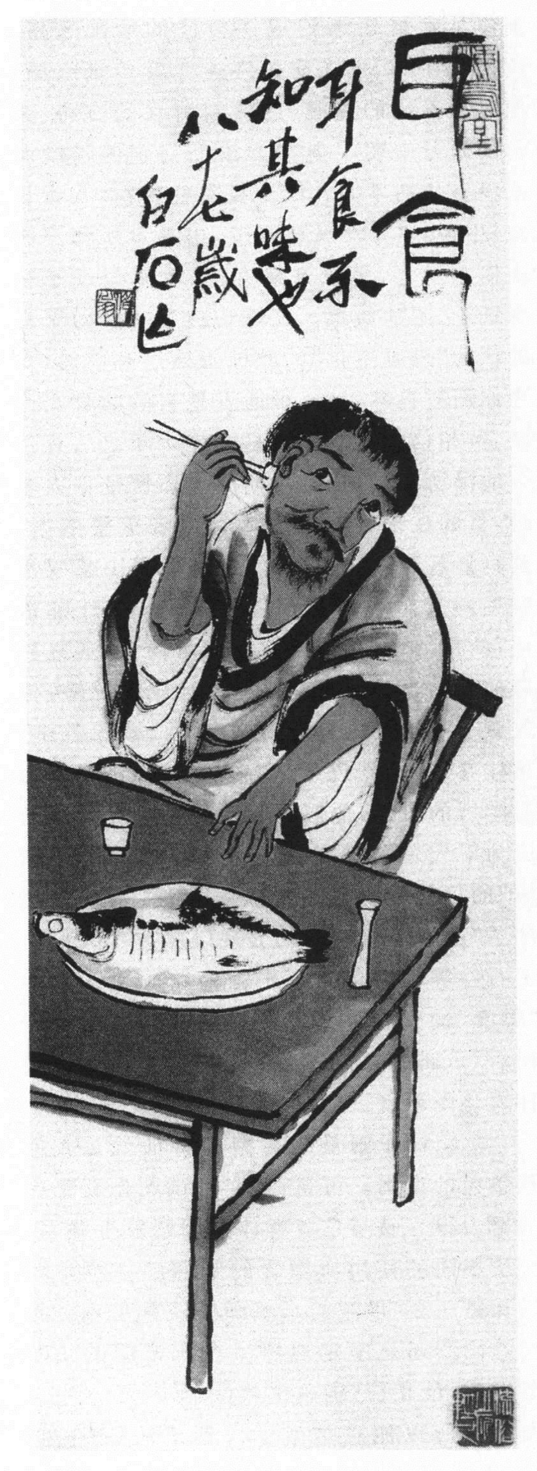
齐白石比黄宾虹年长一岁，他的成功来自天赋以及后期的机缘。他既不同于具有特殊背景——无论是家族、政治还是知识系统——的画家如陈师曾、高剑父和黄宾虹，更不类似于对现实充满敏感性和主动性的艺术家群如徐悲鸿、刘海粟以及林风眠。直至40岁，齐白石也还仅仅是喜欢画画并且有木工手艺的农村人，他对绘画的天才悟性一开始并没有被完全唤起。

齐白石(1864—1957)是湘潭县人，原名纯芝，本号渭青，后改号兰亭，小名阿芝。在一生中，他使用了大量的笔名与字号，这个习惯应该是来自中国文化传统长期浸染的结果，例如在1889年，他接受老师陈作埙、胡沁园(1847—1914)给他取的名"璜"，号"濒生"，别号"白石山人"，以后以齐白石名世。

齐白石出身普通的农民家庭，尽管他在12岁前随外祖父读过一段私塾，可是终究主要由于家庭生活的原因而辍学，从事砍柴、放牛、种田这样的农活。从14岁起，齐白石开始学习木作进而学习雕花，他的聪明所造出的"许多新的花样"使得他获得了"芝木匠"的称谓。

与清季以后大多数喜欢绘画和学习绘画的人一样，齐白石对绘画的学习开始于对

《芥子园画谱》的临摹(1882)。《芥子园画谱》是清代沈心友及王氏三兄弟(王概、王蓍、王臬)在沈的岳父、文学家李渔(1610—1680)的支持下对传统绘画进行分类编辑供学习使用的画谱。这部以李渔在南京营造的别墅"芥子园"为书名的画谱，成为太多画家的启蒙教科书。公式容易埋没想象力，这种分解了意境与笔墨关系的传统教科书在20世纪被那些渴望创新和鼓励创新的人们斥之为死板的程式，禁锢了学习者的感觉和思想，是中国传统绘画陈陈相因的肇端。但无论如何，一个不是完全失去任何自由的人总是具备一定的理解力，《芥子园画谱》唤起了齐白石对绘画的兴趣，这才有了他在师从萧乡陔、文少可、胡沁园等人学画过程中的进一步理解。[12]在1902年出游之前，齐白石的知识来源仅仅限于传统的乡绅名士的教导，他对诗的尝试就开始于胡沁园召集的地方雅集。所接受的影响不出传统诗书左右："村书无角宿缘迟，廿七年华始有师。灯盏无油何害事，自烧松火读唐诗。"这些以诗的方式进行回忆的文字就是记述他向同乡名儒王训(1867—1937)学习诗文的情形。1899年，经朋友引见，齐白石成为晚清著名文人王闿运(1832—1916)的门人。虽然事实上齐白石在这位经学家的门下没有接受过什么具体的指教，他更多地是受王关于"文章乃中华之魂"这类传统看法的影响，但是，齐的发展显然得益于王的社交环境，并且从中对传统文人的气质有了充分的理解。齐白石早年的人像画方法接近炭精画，仕女图的造型、线描方法与他学习《芥子园画谱》有关，从《沁园师母五十小像》(1901)可以看出，齐白石此时的人物绘画显露出晚清人像描绘与精细刻画人物之间的踯躅，并未体现出任何才气。胡沁园对"法度"或"规矩"的强调构成了对齐白石的主要影响。



8-2　齐白石　《耳食》　1947年

中国画　102×34cm



虾

8-3 齐白石 《虾》 1941年 中国画

101.5×34.5cm

从1902年到1909年是齐白石“五出五归”（范围涉及湖南、湖北、河南、河北、陕西、江西、安徽、江苏、广西、广东诸省）远游的时期。像大多数画家那样，游历开始改变了齐白石的画风，齐白石自己说：“那时，水陆交通很不方便，走得非常之慢，我却趁此机会，添了不少画料，每逢看到奇妙景物，我就画上一幅。到此境界，才明白前人的画谱，造意、布局和山的皴法，都不是没有根据的。”齐白石一路结识朋友、临仿古人和观景写生，在此期间，吟诗作画为人刻印，开启了他的胸襟和眼界。从他1905年得到蔡锷的聘请去巡警学堂教授绘画，并接受黄兴委托绘制四条屏这类事实来看，齐白石的绘画似乎是得到了更为普遍的肯定。由于朴素的内在气质，在很可能是桂林山水的提示下，齐白石简化了山水在纸上的形象，所谓“一山一水”或“一丘一壑”。这样的取材与构图方式不仅是他游历桂林的结果，也是他几乎终生保持的方式。

1909年，他从上海回到故里，之后的生活是平静和闲适的，齐白石用游历中换得的收益建设和改造了自己的家园，他试图像乡间绅士那样生活，他的老师胡沁园的确是他的榜样，这样的生活方式不仅让自己悠然自得，保持着朴实的情趣，同时也多少能够使自己朝着超然尘世的文人雅士的气质靠近：

白头一饱自经营，
锄后山妻呼不停。
何肉不妨老无分，
满园蔬菜绕门香。
（《种菜》）

又：

茅屋雨声诗不恶，
纸窗梅影画争妍。

深山客少关门坐，
老矣求闲笑乐天。
(《萧斋闲坐》)

幽居期间，他开始整理游历过程中的印象和体会，《借山图卷》和《石门廿四景》成为他对远游写生画稿进行整理之后的结果。在《借山图卷》里，齐白石将他经历的著名景点作为主题，构图简洁，景点总是作为一个单纯的主体，被安放在一角，或者保留空旷的空间布局，山石、建筑以及树木之间的关系表现出淳朴的稚趣。《石门廿四景》(1910)是受托之作，画家的朋友胡廉石让人拟定了24个题目，请齐白石按题作画。中国画家有这样的传统，命题作画成为一种雅兴消遣和友情的象征，可是，齐白石花去三个多月的时间，才完成这组作品。齐白石故里幽居的时间并不短暂，也没有文献证明他像都市里的画家那样对自己的艺术有怎样的理性思考，他见什么画什么，不是再次学习古人——如临仿石涛山水，就是继续给人画那些尽可能精确的肖像画——如《谭文勤公像》、《胡沁园像》或者《邓有光像》；或者他也继续勾画仕女图。他甚至也去尝试着对强烈色彩的运用，时而也回头看看像米芾这样的古人的山水。人们能够在这个时期齐白石的作品里看到李鱓、金农、石涛、八大山人的痕迹，花鸟作品里的八大痕迹给人印象深刻，疏简冷逸的风格可能成为齐白石一段时间里理解的高雅趣味。总之，齐白石在每天能够看到蔬菜果木、听到蛙叫蝉鸣的乡村环境里随着自己的性子和理解吟诗作画，在前人的作品面前临摹，[13] 在眼前的自然中观望，又在过去的画稿中冥想，这样的生活持续到终于被兵匪之乱打破为止。

齐白石于1917年第二次进京多有不得已的成分，不过，与陈师曾、姚茫父等人的结识，构成了他的真正转机。他在次年返回湖南后于1919年再次进京，最后定居在这个如果要获得成功就必须依赖的城市。简淡冷逸的风格已经不适应这个闹哄哄的时代，陈师曾在《借山图》上的题诗在齐白石看来成为自我更新的合法依据：

曩于刻印识齐君，今复见画如篆文。束纸丛蚕写行脚，脚底山川生乱云。齐君印工而画拙，皆有妙处难区分。但恐世人不识画，能似不能非所闻。正如论书喜姻姿，无怪退之讥右军。画吾自画自合古，何必低首求同群。

由于陈师曾的“提携”，齐白石的作品在1921年第二届中日绘画联合展上获得了广泛影响，作品均被售出的情况让陈师曾也吃惊不小。对齐白石来说，参加这样的由艺术界权威人士组织的展览显然是重要的。不过，虽然齐白石决定“删去临摹手一双”开始变法，但是在很长的一段时间里，他都非常明显地学习着吴昌硕的写意方法，齐白石自己说，由于陈师曾的劝告，他“自创红花墨叶一派”，可是，在很大程度上讲，“红花墨叶”是吴昌硕影响的结果。

齐白石在被称为“衰年变法”的时期脱离了之前的影响，在用笔和设色上变得大胆而活泼，最为重要的是，齐白石理解了在开始接受现代西方影响的古老城市里，人们的趣味变得脱离古拙与野逸，将现实生活中非常普通的对象作为题材，并且用人们能够理解的笔法和色彩去表现，这种减弱文人雅逸、清高趣味的表现成为作为农民的齐白石很容易上手的事情。以后，在农村地头上四处能看到的瓜果菜蔬、耙犁锄头或者蝈蝈蝗虫都成为他入画的题材，以曾经是文人画的写意的方式呈现在城市的观众面前，这样的清新是过去的绘画所稀有的。事实上，齐白

石的绘画题材丰富，山水人物、草虫花鸟以至日常生活用具都是齐白石笔下的内容。65岁之后，齐白石的笔墨已经纵横淋漓，越发出神人化。

无论如何，由于在北京定居之后交往的人士大多为京城中的上层名流与权力机构中的要员，很快，具有画画天赋的齐白石成为任何立场的人士肯定的对象：朴实、简洁、干净以及对艺术的执著精神不仅成为普通人肯定的优点，也是官场与艺术界派系矛盾的缓和剂，没有人对来自湖南农村的齐白石有过分的敌意，何况艺术界里的重要代表对传统本身具有充分和富于感情的理解。因此，齐白石不仅在1926年受聘于林风眠为校长的国立北京艺术专门学校——期间他有陈半丁、徐悲鸿、于非闇、李苦禅和梅兰芳这样一些直接和礼仪上的学生，成为他的骄傲，也获得了徐悲鸿的反复任用（1928年北平大学艺术学院、1946年国立北平艺专）和持久的尊重。1936年，齐白石游历四川，体验青城的幽静与峨眉的雄奇。尽管他受到地方军阀的侮辱，却也能够在朋友的帮助下从容度过险境。1937年在齐白石看来是有凶兆的一年，“七七事变”开始了战争的全面爆发，而画家仍然决定留在北平。他听从算命先生的劝告，为自己增加两岁（改75岁为77岁）。盛名之下，齐白石也遭遇到不同政治与民族立场的人的求画。他自然有自己的看法，所以，他在北平沦陷期间，总是以“白石老人心病复作，停止见客”（1939）、“画不卖与官家”（1940）、“停止卖画”（1943）这样的态度处理来者。不过，齐白石的艺术是如此的受到普遍的欢迎，以至他的这些贴在门上的字条也被人揭去收藏。而事实上，在关闭了的门里，齐白石没有停止过作画。

齐白石经常告诉人们：“作画在似与不似之间为妙。”他强调“神似”的重要性。可是，西方人对中国画家这类用词的理解很容易出现差异，因为，“似”与“不似”的界限总是那样的模糊，“之间”的含义就更难以廓清。齐白石的“虾”的题材颇多，且任何人都能看到他随着笔墨的研习，画中虾的形象越发生动，这是画家多年观察对象并富于领悟力地将其表现出来的结果，正是水墨与宣纸的特性，使得中国画家可以用手中有墨有水的毛笔极为精练地画出这些用油画颜料难以完成的水中虾来，这里没所谓的“神”，只有特殊的材料在天赋才能的作用下完成的看上去非常逼真的水中游虾——透明的腹部富于韧性的伸、曲、弯、弹；用浓墨横点的生动的眼睛；挺拔有力的长臂，如此等等。中国的观众大多是这样来看待齐白石的绘画的。

齐白石是中国传统绘画终盘里“收关”的画家之一：他保持了文人的传统，诗书画印是齐白石一生都不知疲倦的“日课”，同时他从学画的一开始就保留着朴实的民间知识，他将这两个不同方向的趣味融会在对自然的不断观察和远游的写生中，结果，产生出在自命清高的文人雅士与“引车卖浆”的普通老百姓两类人中都能将其用于调剂精神的书画艺术。

1946年，民国政府中华美术会为齐白石在南京举办展览，画家在新收弟子张道藩的引见下受到蒋介石的接见，齐以《松鹰图》和“蒋中正印”以及“介石”印章相赠。1949年1月，人民解放军进人北平，这年，齐白石刻朱白文对章两方，托艾青转交作为家乡人的毛泽东。次年3月，齐白石已经与这位新的国家领导人在中南海的丰泽园里欣赏樱花了。在艺术、声誉和人生方面，齐白石获得了圆满的结局。

张大千

在使用中国传统绘画工具的画家中，没有人像张大千那样对古人笔墨有更为自信的理解，从他1949年之后移居异国完成的彩墨画可以最后看出，这种理解与黄宾虹、潘天寿、溥心畬这类怀着形而上情绪的画家对古人谨慎的尊重不同，张大千充分地领悟了笔墨在纸面上的物理特性，他的实践告诉同人：无论古人、文人、士大夫有多高深的境界，如果掌握了表达各种境界的技术，就同样能够使自己的绘画像任何迁想妙得、气韵生动、疏淡高远的古画那样获得“神韵”和难以琢磨的深邃。又由于作伪这类行为的道德性原因，张大千一生临摹古人作品的数量很难计数，从早年(1925)他对陈半丁矜持地打开手中的“石涛”给予的嘲笑——这是那些保持高古、简淡和幽雅风范的传统画家在雅集的环境里受到的一次应该高度重视的挑战，[14] 到1999年研究中国传统书画的权威艺术史家高居翰、何慕文等人对董源《溪岸图》是否为张大千伪作的争论表明：张大千通过制造赝品的方式颠覆了长期以来艺术家、艺术史家对中国传统书画所含精神性的无限制强调。[15] 在20世纪二三十年代，不断有人提示所谓“西人重物质，东方人重精神”或者不同形式的表述，这类说法在那些自以为还保留了独自特征的传统主义画家和知识分子中间不乏赞同者，可是他们在面临张大千这类对传统的态度时尽可能闭口不谈，或者将其转换为传统感召的结果。

张大千(1899—1983)号季爰，四川内江人，年少时随母亲、姐姐、二哥张善孖学习画画。有记载的早年经历没有透露张大千的特别之处，尽管不少艺术史家对张大千17岁时被土匪绑架勒索的经历有过多的传奇式的描述，但是，能够在文献上告诉我们关于张大千早年状况的有用资料开始于他1917年初东渡日本在京都公平学校学习染织。其间，他因未婚妻的病逝有过短暂的回国。可以想象，张大千在日本的学习不会局限于染织，而对日本此时的绘画风气应该有所目睹。1919年，张大千归国，拜书法家曾熙(1860—1930)为老师，张大千作品的终生签名“季爰”就是曾熙给取的。因父母续订的婚事没有在精神上接续张大千的情感寄托，导致张在这年底出家，至松江禅定寺为僧，法号大千。



8-4 张大千 《吉祥天女像》 1942年
中国画 132×64cm

让人多少感到有趣的是，在被认为有100天之后，张大千还俗回到内江，与曾姓女子结婚。1920年，张大千前往上海任南京两江优级师范监督，在这里，这位年轻的四川人拜李瑞清为师。“学三代两汉金石文学、六朝三唐碑刻”使张大千对用笔之道有了领悟，由于他对隶、篆、碑、楷、草书作了逐一的研习，他完成了书法入画之前的有效训练。同时，他经常临摹李瑞清、曾熙的私人收藏如石涛、八大的作品，养成了一种对古人风格的判断眼光和收放自如的临摹技术，也就是从这个时期起，张大千开始了对石涛、八大的仿制。很快，张大千学习唐寅、白阳、青藤、渐江、张飙以及上海这个奇异的城市里的知名画家如像任伯年、吴昌硕的绘画手法，张的笔法理解力是如此过人而难以企及，导致其临摹仿制的能力很快有了口碑。几年后，张大千无论在诗词书法还是在绘画题材方面都有了极为娴熟的掌握与控制能力，题材上他尽揽山水人物、花卉走兽，手法上对工笔写意或者没骨画法都运用自如，这样的工夫使得他在1925年举办的首次个人展览获得了“成功”。

与大多数中国画家一样，张大千也直接领略自然风物，他曾于1927年与其兄张善孖寓居黄山数月，写诗作画。同年，他与张善孖共同加入“上海艺苑研究所”。次年，张大千的影响力使得他已经有资格去日本鉴定中国书画了。1929年，张大千在游历朝鲜之后回到上海担任全国第一届美术展览会的干事会员。之后，张大千四处巡游（黄山、苏州、长沙、南岳、衡阳、北平、罗浮山、鼎湖、阳朔等地），参与并组织展览，直至他于1934年在北平首次举办展览，张大千已经获得了广泛的名声。自此直至1938年的大多数时间张大千都居住在北平。渐渐地，张大千获得了有助于他在艺术领域发展的江湖评价——“南张北溥”。在此期间能够记录的经历还有：受中央大学校长罗家伦和艺术系主任徐悲鸿的邀聘，张大千于1936年在中央大学艺术系担任了教授，不过他很快发现有规律的教学生活极不符合他内在的自由倾向，四个月后，他借故辞去教职。1937年，抗战全面爆发，张大千在北平受到日军的软禁，他很快设法摆脱了困境，经过曲折的道路回到自己的家乡四川，并在青城山居住颇有时日——对于一个深谙传统书画的画家来说，青城山很容易成为作画的源泉。战争将大多数艺术家和知识分子逼迫到民国政府的临时所在地重庆生活与工作，所以，直至1941年，张大千的活动范围限于成都与重庆。

战争使得很多画家开始思考自己的工作方式和艺术问题。之前学术界讨论的关于“民族化”和“民间化”问题也许可以在相对安全和荒芜的西部地区进行。与这种气氛不是没有关联，张大千决定去西部的敦煌进行考察，他于1941年春上路，由于其兄张善孖的去世，中途返回，直至5月再次出发。事实上，早在上海拜曾熙、李瑞清为师期间，张大千就从他的两位老师那里了解到敦煌石窟的佛经及画轴知识，在过去上海、南京、北平、苏州等地的生活与游历中，张大千也已经目睹过敦煌的手写经书和绢画。画家在政府里的朋友例如曾任国民党中央政府监察院驻甘（肃）宁（夏）青（海）监察使的严敬斋也多次向他介绍过莫高窟的石窟艺术。敦煌所具有的神秘和异域性的特征，对于已经熟悉了传统绘画各种表现方法的张大千来说显然具有极大的吸引力。

按照张大千自己的说法：到达敦煌后，他着手的第一件事就是为敦煌石窟编号：“这初期我最重要的工作就是为三百多个洞编号。我由南起至北……由左至右，再顺洞

折回向上，有点像英文字母的双线‘E’字。我编号的目的，固然是为了便利自己工作上的考察，另一方面也是为了方便后人游览或考察的索引。”[16] 由于张大千历时5个月的编号(共计309窟)较为详细，相对于之前法国人伯希和为摄影的需要所进行的编号更为全面、系统和富于条理。

在敦煌石窟，张大千组织自己的亲属和昂吉等藏族画师对石窟里的绘画进行了艰难与富于成果的临摹，鉴于张大千的“绝不能参入己意”的要求，他们采取的是类似流水作业的方法，张自己对描绘对象进行勾勒以保证形象的准确性，由子侄和藏师进行分步骤上色，在对供养人像的描摹上，张大千强调了写实的重要性：“因为每个朝代所画的供养人，大都是当时的人物，他们的服饰是当时的写实……否则很难理解人物的断代。”[17]

敦煌临摹消耗了张大千不少资金，之前，他通过伪造八大、石涛、渐江等人的作品换得资金，而在遥远的敦煌工作中，张也只有依靠不断地作画换取经费，以维持有几十个人员参加的队伍。

在敦煌的两年多的时间里(1943年5月结束)，张大千一行完成了近300幅壁画的临摹，这些尽可能接近原作的临摹作品为之后的考古和历史研究提供了有价值的资料。敦煌的人物造型再次让张大千回到隋唐的风格研习的氛围里，丰润与饱满构成了他敦煌之行以后的大多数人物画的特点，色彩强烈艳丽，同时，敦煌艺术也影响到张大千的大幅绘画尺寸，在个性以及以后游历的异国风景的强烈影响下，他最终画出了属于自己的绘画作品。

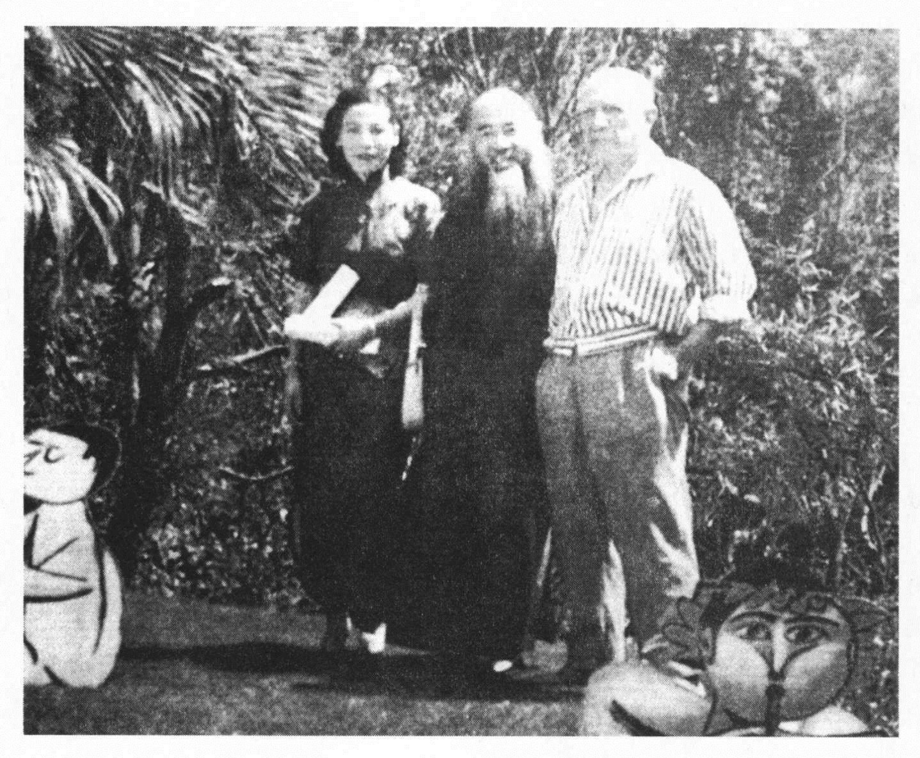
在于1942年完成的《吉祥天女》里，我们能够看到画家全然不同于晚清柔弱的人物表现的丰润造型；1943年的《临唐人朱衣杨枝大士》所具有的尺度(189×88cm)和强烈的色彩唤起了人们对人物重新造型的合法提醒，在那些从欧洲回到国内的画家作品里的油画颜色还难以全面打动中国画家的时期，来自属于传统的敦煌艺术的色彩不会让人有任何的不妥。张大千于1943年8月在兰州、1944年在成都和重庆相继举行了“张大千临摹敦煌壁画展览”，“张大千画展”，并获得极大的影响。陈师曾的哥哥陈寅恪(1890—1969)是一位严谨的历史学家，他对张大千的工作有这样的评价：“敦煌学，今日文化学术研究之主流也。大千先生临摹北朝、唐、五代之壁画，介绍于世人，使得窥见此国宝之一斑，其成绩固已超出以前研究之范围。何况其天才特具，虽是临摹之本，兼有创造之功，实能于吾民族艺术上，别阔一新境界。其为敦煌学领域中不朽之盛事，更无论矣。”

战争的结束使得张大千没有时间去完成他去新疆考察石窟的计划了，他认为立即进入和平时期的上层社交圈子仍然是最重要的，他回到了北平。同时，他继续在民间收集传统古画，五代顾闳中的《韩熙载夜宴图》、南唐画家董源的《潇湘图》等众多古代作品被认为是他在这个时期于民间收集回来的重要艺术文献，无论如何，张大千开始继续在古人的作品上花费工夫——收藏、临摹与复制。

1946年，张大千已经获得广泛声誉，难以想象的充沛精力、非凡的临摹技术以及在敦煌获得的成绩，加上游刃有余的社交能力，使得徐悲鸿也给予了他肯定的评价，尽管这个评价多少留有余地：“大千潇洒，富于才思，未尝见其怒骂，但嬉笑已成文章，山水尽能南北之变(非仅止宗派，乃指造化本身)，写莲花尤有会心，倘能舍弃浅绛，便益见本家面目。近作花鸟，多系写生，神韵秀丽，欲与宋人争席。夫能山水、人物、花鸟，

俱卓然自立，虽欲不号之曰大家，其可得乎？”[18]在不同社交圈子里广结朋友，通过各种活动与展览推波助澜，充满旺盛精力而不停顿地作画，继续到自然中游历，使张大千作为知名画家而保持活力。1947年，他倡议在上海举办了“大风堂门人画展”，人们看到他的学生已经遍及四川、北平、上海；1948年，国共战事激烈，张大千在香港继续举办他的个人展览；1949年，张大千也像齐白石那样，转托给新政权的领袖毛泽东一幅作品，题为《荷花图》。

张没有像大多数艺术家那样，在1949年之后继续留在中国大陆生活与作画。1950年，他乘国民党老友罗家伦邀请他在印度举办展览的机会，开始了对印度艺术的考察，居大吉岭。在以后的岁月里，张大千纵横于世界各地，1956年张大千开始了他的“泼墨”实验，这年他与毕加索的一次会见成为这位中国画家被认为具有世界地位的象征被人频频述说，不过，属于张大千个人风格的绘画也正是在他游历世界领略美洲风景之后完成的那些泼墨或者彩墨绘画作品，那些脱离中国笔墨传统、近乎于抽象的绘画表现出早期日本画和美国抽象表现主义的影响，并且构成了中国传统水墨绘画领域最早的破坏性实验。



8-5　1956年张大千夫妇与毕加索合影

溥心畬

与张大千并称的“南张北溥”中的“北溥”即指溥心畬（1896—1963）。他是清道光宣宗皇帝曾孙，恭亲王奕訢之孙，载滢贝勒的次子。在习惯称之为北派的画家如陈半丁、萧谦中、溥心畬、于非闇、胡佩衡、秦仲

文、徐燕荪中间，溥心畬被认为是较为重要的画家。溥心畬的出身背景和早年环境给予他决定性的影响，作为衰落中的皇室的成员，他依恋过去的一切。他从小学习儒家经典，对传统的诗词格律深有喜爱和研习。因在青岛一所德国人开办的学校读过书，他与自己的学生曾幼荷的丈夫古斯塔夫·埃克的认识使得他对德国有过一次短暂的旅行。溥心畬30年代基本上是在国立北平艺术专科学校教授绘画。1911年清王朝的崩溃没有影响他对固有文化趣味的保留，与黄宾虹、齐白石、张大千一样，溥心畬也保持了纳妾的传统，就那个时代而言，这无异于对西方现代文明的一种蔑视。可以肯定的是，溥心畬没有去理会新时代的“新思想”，尽管他在10岁时学习了英语。同时，按照溥心畬自己的说法，他没有任何师承：

我是没有师承的。从前我家里藏的古人名迹很多，举凡晋唐宋元各朝代都有。我把这些真迹取来临摹，再读书，再观察真山水真事物。我学画大约在壮年开始，因为没有老师，所以遇到困难问题很久都不能通过，只有自己想，慢慢地自己领悟。初画得不好，就想，我为什么画不好？譬如画松树，起初画得很乱，就找到别人的画来比较，然后再画。过了一段时候，我再看，自己画的净墨的好，设色的不好。这是不应该的。为什么设起色来就不好呢？古人设色的不也很多吗？为什么古人设色好看，我设色不好看？就找古人的画来比较。后来明白了，原来是自己用的颜色遽重。颜色遽重，就不好看。用颜色要从淡一遍一遍的重染，如果一次就染深，就不好看。用颜色要匀，怎样能够匀呢？水多颜色少就匀，水少颜色多就不匀。这些都是体验出来的，就像科学研究实验，要慢慢把道理寻出来。一言以蔽之，就是要思，思然后才领悟，思然后不违理。孟子说：“慎思之，明辨之，笃行之。”所以，我常告诉学生，粗心的人不易求学，粗心的人不思，不思就不得，要学画就非得细心不可。[19]



8-6 溥心畬 《寒林白鹭》 1935年 中国画 74×36.5cm 天津杨柳青画社藏

溥心畬虽然说到了“观察真山水”，他从1912年在西山写字读书起有十多年领悟自然的时间，但是，正是那些不同朝代的古画

真正滋润着他对绘画的理解。一个愿意保持传统教养的人其实对于时代的变化不会有真正的关心，除非消失的过往盛世重新浮现。作为一位有传统品位的“西山逸士”，溥心畬在经史诗词、书法绘画领域保持了人们几百年来就熟悉的教养和趣味，绘画题材涉及人物、山水、花鸟，在长年的隐迹避世的生活里，他尽可能地使自己的书画做到明秀雅逸、深邃而静谧。正如我们在他的《自述》中读到的，在感知传统古画的时候，他并不简单摒弃“南北宗”之任何一路，他相信所谓的“南宗”的“逸笔”有可能带来粗率简略；而“北宗”的“颜色”也未必俗不可耐，绘画近乎于一种冥冥之中的修炼，一旦勾勒皴擦发自安静深邃的内心，就有可能画出好画来。溥心畬学习绘画的路线正是由“四王”进而“北宗”出的。与张大千比较，他对传统绘画的精神性的理解更为严肃认真。于非闇在《艺圃》里是这样描述张大千和溥心畬的：“张八爷是写状野逸的，溥二爷是图绘华贵的。论人手，二爷高于八爷；论风流，八爷未必不如二爷。南张北溥，在晚近的画坛上，似乎比南陈北崔、南汤北戴还要高一点。”[20]这类似是而非的江湖用语多少表明了溥心畬在当时的影响。1949年，溥心畬到达台湾之后写出了不少在很多处境大致相同的传统文人那里非常容易理解其微妙含义的感时抒怀的诗，以下就是其中的一首：

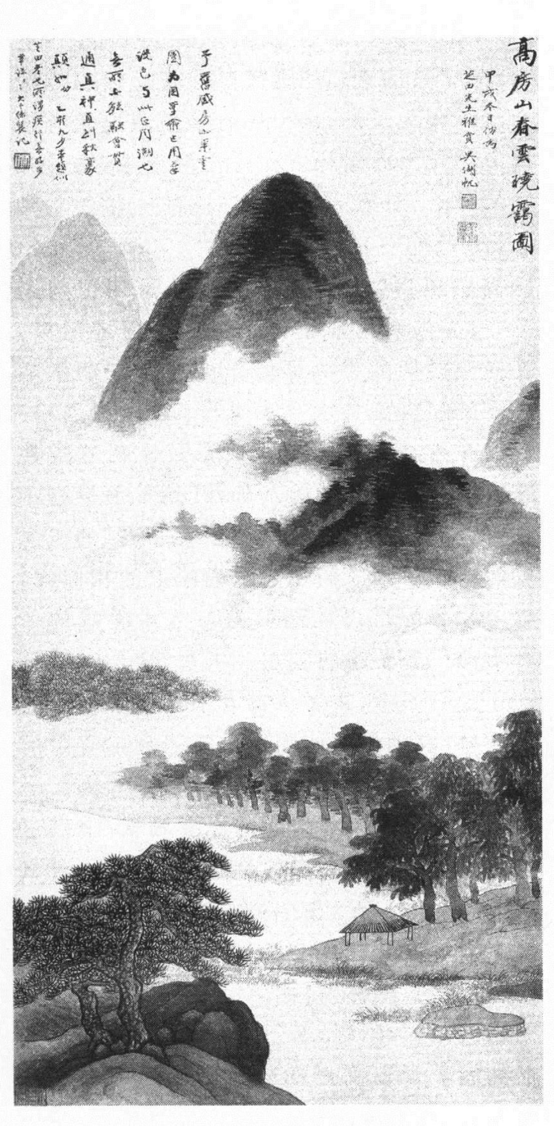
已近清秋节，兵烟处处同。
山河千里月，天地一悲风。
兄弟干戈里，边关涕泪中。
京华不可见，北望意无穷。
（《八月感怀》）

其他传统主义画家

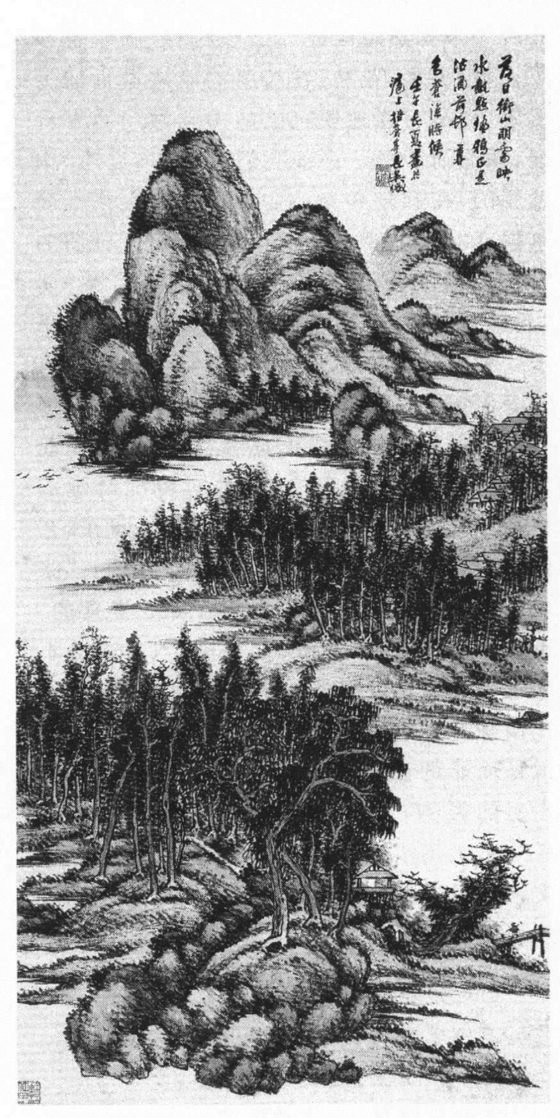
晚清最后几年出现的面对西方影响的反感情绪，可以在北平的林纾、金城、陈师曾、凌文渊这些最早的传统主义辩护人的言辞中读到，以后，人们在似乎在齐白石、溥心畬、陈半丁等人的绘画作品里看到了传统的希望。

与此同时，即便泛滥着西方风情的上海，除了立场坚定的黄宾虹和善于运用传统手法的张大千外，在传统书画领域里还有接续海派作风而实际上固守传统趣味，由吴湖帆（1894—1968）、吴待秋（1876—1949）、吴子深（1894—1972）、冯超然（1882—1954）构成的所谓“三吴一冯”[21]。在这四位画家当中，吴湖帆生前获得了极为广泛的名声，在这个时期的书画社圈里拥有特殊的影响力。吴湖帆是吴大澂的儿子，可以想象，广泛的政治与商业资源构成了吴湖帆这类趣味集团在社交领域的基础，开始了最早富于说服力的推广方式，所谓“三吴一冯”的概念虽然概括了画家们在艺术趣味上的相似性，但是也成为推出社圈势力与艺术趣味的一种类似广告策略的表述。不过，这位终日浸淫于金石书画、热衷从古人书画里领略雅趣的画家，在笔墨的使用上只能表现出有限的聪明。吴湖帆代表了那些无论如何也要坚守祖宗遗留下来的情趣的次要画家，他们也许坚持着对名山大川的游览，效仿古人对文字和图像的理解，在小小的饱蘸水与墨的毛笔上寻求变化。例如吴湖帆笔下的荷花有“吴装荷花”的称谓，他能够在难以控制的一笔之中融入红、绿、黄三种颜色，而落入纸上居然能显现出绚烂的效果。他们不时聚首雅集、吟诗作画，热衷鉴定古玩与品味文物，努力让自己的生活保持在富于传统教养的水平上，我们从吴湖帆的日记中可以看到，1937年“卢沟桥事变”之后，尽管画家每日关心着中日战事，但是只要可能，他也尽量与友人保持书画诗词往来。

以后我们可以看到，与那些留学日本或者欧洲重操传统工具的艺术家——例如李可染、关良、丁衍庸、陈之佛、朱屺瞻——比较，传统主义画家的艺术经历时间表上缺乏明显的转折性特征，使用“绵延”这个词也许符合他们生活与艺术的基本态度，导致这个特征的原因并不复杂，因为传统本身就是尽可能保持自己不间断的“绵延”。



8-7 吴湖帆 《春云晓霭图》 1934年 中国画
95.5×46cm 天津人民美术出版社藏



8-8 吴待秋 《山水》 1942年 中国画
106×51.5cm 天津杨柳青画社藏



8-9 冯超然 《夏山图》 1926 中国画
98.5×32.7cm 天津杨柳青画社藏



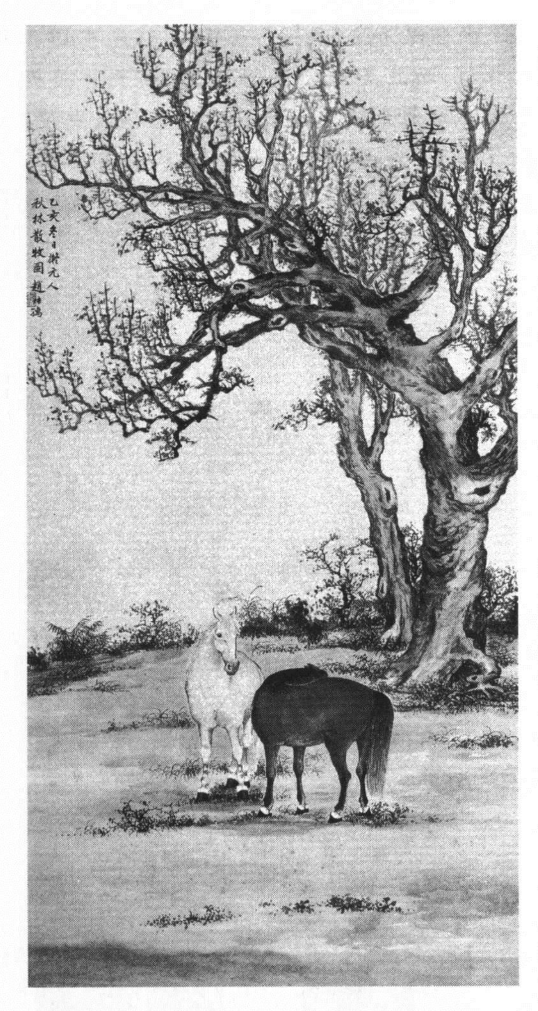
8-10 胡佩衡 《深山小径》 1926 年 纸本水墨设色
93×48.5cm 中国美术馆藏



8-11　汤定之　《山水》　约 20 世纪 20—30 年代　中国画　101×32cm　中国艺术研究院美术研究所藏



8-12　张书旂　《花鸟轴》　1932 年　中国画　121×45.5cm　天津人民美术出版社藏



8-13 赵叔孺 《秋林散牧图》 1935年 中国画 130×66cm 天津艺术博物馆藏

传统主义思想、政治及其意识形态

与传统主义相关联的是民族主义思想。在20世纪20年代，民族主义与“救国保种”的思想联系密切。孙中山在他的《三民主义》中首要陈述的就是“民族主义”。人们不能将这个杰出政治家的“民族主义”与文化领域的概念混为一谈，但是，当我们读到孙中山的文字时很难不将“民族主义”的含义局限起来。他在将无政府主义和共产主义与传统思想进行比较的过程中，作了无区别的归纳：

> 近来欧洲盛行的新文化，和所讲的无政府主义与共产主义，都是我们中国几千年以前的旧东西。譬如黄老的政治学说就是无政府主义，列子所说华胥氏之国，“其人无君长，无法律，自然而已”，是不是无政府主义呢？我们中国的新青年，未曾过细考究中国的旧学说，便以为这些学说就是世界上顶新的了；殊不知道在欧洲是最新的，在中国就有了几千年了。

孙中山在谈到共产主义在欧洲只是言论而在中国已有洪秀全实行之后所呈现的思想逻辑具有普遍性：“欧洲之所以驾乎我们中国之上的，不是政治哲学，完全是物质文明。”之后，孙中山强调了恢复“旧道德”的重要性。“忠孝”、“仁爱”、“信义”、“和平”是民族精神的重要内容，他批评说，“一般醉心新文化的人，便排斥旧道德，以为有了新文化，就可以不要旧道德。”这里孙中山没有说到传统艺术的内容，可是，作为一个政治领袖的思想，对于那些希望在整体性传统文化中寻找支撑的人来说，是有联想作用的。

国民党思想家戴季陶在阐释孙中山的三民主义的时候，强化了这种民族主义的概括性：

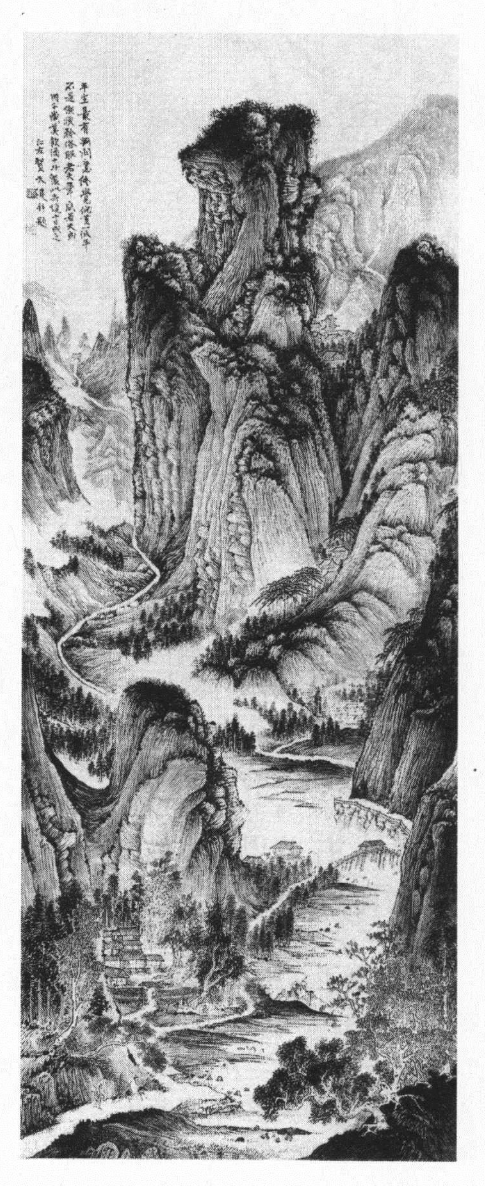
> 先生是最热烈的主张中国文化复兴的人，先生认为中国古代的伦理哲学和政治哲学，是全世界文明史上最有价值的人类精神文明的结晶。要求全人类的真正解放，必须要以中国固有的仁爱思想为道德基础，把一切科学的文化都建设在这一种仁爱的道德基础上面，然后世界人类才能得真正的和平，而文明的进化也才有真实的意义。

先生的国民革命，是立脚在中国国民文化的复兴上面，是中国创造力的复活。是要把中国文化之世界的价值高抬起来，为世界大同的基础。[22]

1934年9月，蒋介石在庐山说过这样一类偷换概念或者强行改变词语含义的话：

我也以为这《大学》一书，不仅是中国正统哲学，而且是科学思想的先驱，无异是开中国科学的先河！如将这《大学》与《中庸》合订成本，乃是一部哲学与科学相互参证，以及心与物并重合一的最完备的教本，所以我乃称之为"科学的学庸"。[23]

8-14 陈少梅 《征聘图》 1936年 中国画 58×26.5cm 天津人民美术出版社藏



8-15 贺天健 《关山图》 1936年 纸本水墨设色 179×69cm 中国美术馆藏



8-16 黄君璧 《山水》(条屏之一) 1938 年
中国画 160×38cm 中央美术学院藏

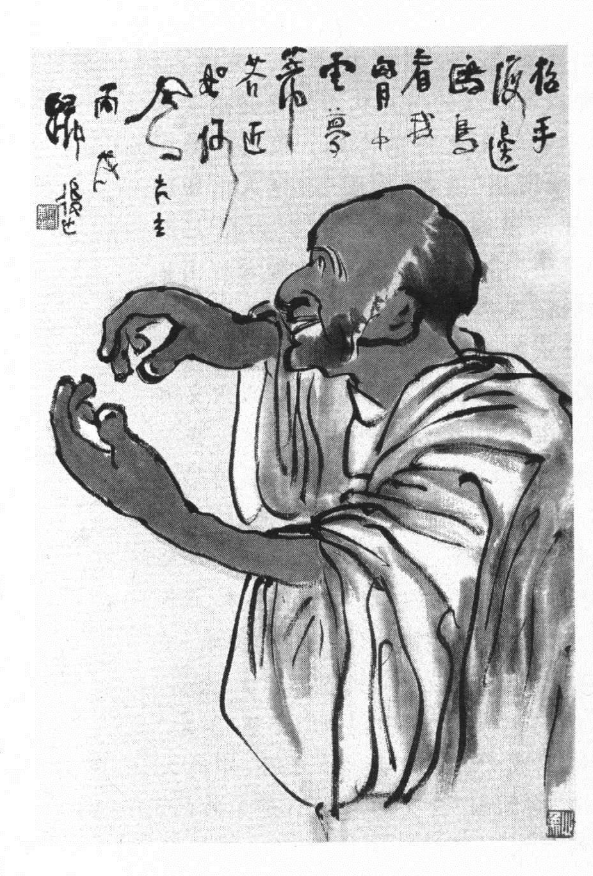


8-17 徐燕孙 《枫林秋思》 1940 年 中国画
125.5×47.8cm 炎黄艺术馆藏

8-18 于非闇 《荷花》 1941 年 中国画
63×34cm 中央美术学院藏



8-19 王个簃 《桃花轴》 1947 年 中国画
105.5×27.5cm 辽宁博物馆藏



8-20 吕凤子 《人物》 1946 年
中国画 59×38.5cm 中
央美术学院藏

可以想象，在国民党处于主导地位的时期，政治家的思想表述对于文化领域里的知识分子不是没有影响力。潘天寿早年就是这样理解孙中山的思想的：

> 孙中山氏论西洋物质文明，则曰迎头赶上，绝未论及西洋精神文明，而曰迎头赶上。其一言一语，自非脑子混沌者可比。[24]

此外，尽管像胡适这样的自由主义知识分子对政治家粗糙的民族主义表示不同意见，但是还是有像冯友兰这样的富于才学的哲学家在自我认识之后的呼应。冯友兰在他那部 20 世纪 40 年代完成的人所周知的英文书《中国哲学简史》的最后章节，仍然充满自信地表述了中国人认为的人生最高境界。在“自然境界”、“功利境界”、“道德境界”和“天地境界”四个层次里，惟有“道德境界”和“天地境界”超越了自然性，使人获得了人所应该具有的精神气质。中国哲学既然是现世的，并具有彼岸世界的特征，当然是完美的和值得保留的。在这里我们可以看到，由于哲学里精神性与物质性概念的分离，使得在相当长的历史时期里，大多数艺术家不得不在一个无法开放性地使用文辞的情境下进行思考。可是，像道德这样的精神性要求在多大程度上与生活的变化有联系？对宇宙的理解如果始终保持在冥想和缺乏现实内容的守持范围，如何使得“宇宙境界”是值得持续赞颂的？

传统主义画家最为自信的是笔墨下的那类“境界”，或者他们认为一种更高层次的抽象领悟才是艺术的至上要求，这样，每当遭遇具体现实，与这个“境界”相去甚远的问题就不能成为艺术的内容，所谓化解、迂回、

象征、暗喻的态度，都成为托词。因此，品性、修养以及超然的精神状态始终是这类艺术家口中和笔下坚持的准则。没有严格的文献对"中国画"或者"国画"有令人信服的学术表述和语词变化的说明，因为在 1927 年之后，"中国画"或者"国画"就随着权力集团统治的需要被任意解释。这不是说文人和知识分子的意见没有产生意义，而是说："中国画"或者"国画"在某个时期的含义和意义总是由权力者来做最后的解释。在这样的背景下，西方绘画的知识和手段越是更多地进入中国，"中国画"或者"国画"的含义和意义就越是复杂——"国画"与油画、水彩画、铅笔画、木刻画的并列并不简单是一种历史的分类，也是"中国画"在趣味、技术、工具以及思想上逐步被解体的过程。

20 世纪 30 年代，"中国画"或者"国画"已经沾染了政党的意识形态，之后，任何人希望廓清"中国画"含义的举动不是无效的，就是具有党派立场的。国民党宣传部门的所谓"国家的"其实是"政党的"代名词，"中国画"所隐含的文明传统的意蕴开始模糊，尽管有画家对"中国画"的边界有着充分的自信，可是他们充满情绪的辩护最后也只能成为国民党"民族文化复兴运动"中一种意识形态的陈述。大多数具备传统知识和修养并且很愿意守持传统意境的艺术家在国民党政府重新推出孔教时没有什么特别的反感，[25]只有少数敏锐的知识分子发现，这类通过政治权力独尊传统思想的现象一开始就意味着专制的复活，至少也是在社会动荡过程中党治文化粗糙的意识形态的一种表现，而固守津津乐道的"境界"同样是一种文化领域里与专制心理有联系的保守。[26] 1934 年 10 月，郑午昌在《文化建设》第 1 卷第 1 期里的态度是理论上关于文化殖民与文化侵略观点的最早表述，这位富于传统修养的艺术史家从民族主义的立场说话让人一时难以应对：

> 近世帝国主义者以武力为前锋，经济为后盾，对我国实施其文化侵略者，如立教会，设学校，及其他调查征集宣传等关于文化的机关，已足以诱我民族精神，使之向外，而此种情形之见于艺术方面者，更为显著。试看全国所谓美术学校及其他学校中之所谓美术教课，社会上之美术组织，其所讲究者，无不特重外国艺术；外国艺术自有供吾人讲究之价值，但"艺术无国界"一语，实为彼帝国主义所以行使文化侵略之口号，凡我陷于文化侵略的重围中的中国人，决不可信以为真言，是犹政治上的世界主义，决非弱小民族所能轻信侈谈也。[27]

产生这样的逻辑来自反帝国主义的民族政治要求。不过，尽管郑在他的文章里谈到了"民族精神"及其重要性，可是，什么是一种富于活力的民族精神？或者坚持自己的民族精神的真正解决方案来自何处？翻阅郑的文章，他将康定斯基的艺术思想归之为"契乎我元人之论调"，这就很自然地将林风眠等人所谓中西调和的路径作出不过"老套"的结论。事实上，在之后的若干年里，不同时期的艺术家、批评家、艺术史家直至政府和政党文化与宣传部门的权力者都使用过这样的逻辑。

1935 年，傅抱石在 5 月出版的《文化建设》第 1 卷第 8 期发表的《中华民族美术之展望及建设》中的言语也是来自维护传统的民族主义情绪："中国人的'自尊'和'自大'是有原因的，在某种程度上，我们还必须保守着这种'自尊'和'自大'的好国民性。"[28]在一个合法政府的杂志上发表与执政党意识形态主张一致的看法是正当和没有问题的，当国民党将一种文化传统纳入意识形态

之后，在文化艺术开始遭受一党专政控制的新时期，即便是讨论一个“纯粹的”艺术问题，反对者都有可能失去合法地位，而同意者也难以保持“纯粹的”学术立场，事实上，“自尊”与“自大”的分寸已经不由艺术家或者知识分子来界定，而是由政党或者政党控制下的政府来说明。新生活开始了，可是生活的“新”由国民党来解释；同样，谁也不反对艺术的变化，不过艺术究竟会如何“变化”也由那些对文辞的内涵作“权威”解释的权力者决定。无论如何，傅抱石在对民族艺术的未来忧心忡忡的同时的确也意识到了：“一旦以‘采菊东篱下，悠然见南山’的情绪，忽然耳目所接，尽是摩天的洋楼，呜呜的汽车，既无东篱可走，也没有南山可见。假令陶渊明再生今日，他又有何办法写出这两句名诗呢？”[29] 在这篇文章里，傅抱石在强调了工艺美术的重要性的同时还为政府提出了若干推广传统艺术的建议和具体措施。

需要知道的是，这个时期的传统主义阵线没有类似林文铮那样的职业理论家，像傅抱石这样的画家的理论阐释在很大程度上是出于对传统难以割舍的情感，而他们直接的思想资源则来自这个时候知识和思想界的支持。正是1935年1月《文化建设》第4期发表的著名的十教授《中国本位的文化建设宣言》，进一步有力地唤起了美术领域传统主义辩护人的深切忧虑：[30]

> 中国在文化的领域中是消失了；中国政治的形态、社会的组织，和思想的内容与形式，已经失去它的特征。由这没有特征的政治、社会和思想所化育的人民，也渐渐的不能算得中国人。所有我们可以肯定的说：从文化的领域去展望，现代世界里面固然已经没有了中国，中国的领土里面也几乎已经没有了中国人。

这样的忧虑在所有传统主义思想家、知识分子和艺术家那里都不同程度地存在着，尽管十位被精心挑选出来的教授及时地肯定说：新的中国本位的文化建设会“以不守旧；不盲从；根据中国本位，采取批评态度，应用科学方法来检讨过去，把握现在，创造未来”，但是，他们对宣言中强调的任务——“要使中国能在文化的领域中抬头，要使中国的政治、社会和思想都具有中国的特征，必须从事于中国本位的文化建设”——却没有具体的建设性措施。他们还简单地举出例子说：

> 日本的画家常常说：“西洋人虽嫌日本画的色彩过于强烈，但若日本画没有那种刺目的强烈色彩，哪里还成为日本画！”我们在文化建设上，也需要有这样的认识。

1935年发生的关于“本位文化建设”的论战究竟产生了多大的学术成果或者实际的建设作用是一个需要认真评估的事件，翻阅历史文献我们可以看到，这个时期的所谓“中国本位”讨论的发起和目的与国民党政府的文化政策有着直接的关联，从孙中山的民族主义立场，到国民党CC系开展的“民族主义文艺运动”，直至最后“中国本位论”的提出，不过是这个执政党政治操作的结果，以致国民党《中央日报》才可能积极地评价十位教授主张“建设以中国为本位的文化，这正足以表明中国知识阶级新的觉醒，也是民族革命中的有力的挣扎”。

显然，来自知识界并受到国民党官方认可的呼吁为传统主义画家们提供了合法的思想基础与支持，他们自然会按照自己的理解结合艺术问题给予发挥，他们对知识精英中间发生的被精心策划的文章背景并不了

解，对政党政治的复杂性几乎没有认识。无论是有意还是无意，这个时期的传统主义艺术观点事实上已经成为国民党意识形态宣传的一部分，正如胡适对十教授的批判性回答也不仅仅限于学理：

我们不能不指出，十教授口口声声舍不得那个“中国本位”，他们笔下尽管宣言“不守旧”，其实这是他们的保守心理在那里作怪。他们的宣言也正是今日一般反动空气的一种最时髦的表现。时髦的人当然不肯老老实实的主张复古，所以他们的保守心理都托庇于折中调和的烟幕弹之下。[31]

抗日战争全面爆发之前，不少为中国画辩护的人没有像早期传统主义者那样仅仅限于传统绘画本身特性的研究，尽管他们大多数人对传统画学研究有术。当论及现代主义时，他们总是用自以为是的中国传统绘画的精神去遮盖西方现代主义艺术中的精神内容。他们嘲笑那些学习西方绘画的年轻人，他们几乎不太有耐心去积极分析新艺术究竟应该如何实验，而宁可去宣布新艺术的失败，就像俞剑华于1935年在《国画月刊》第6期发表的文章《中小学图画科宜授国画议》里揶揄的那样：“中国提倡西洋画亦20余年矣。其结果如何？近则西洋画家平日最崇拜西画者，亦相率而作国画矣。”[32]这种态度与坚持聘请齐白石到学校任教的徐悲鸿、让潘天寿担任国画教授的林风眠以及在上海美专恭候黄宾虹的刘海粟等人在推行西画的同时给传统绘画以充分空间形成了对比。真实的情况是，那些口号鲜明的西画家从来没有真正厌倦过传统艺术，他们仅仅是希望发展新艺术。

在战争爆发的前一年，潘天寿在《域外绘画流入中土考略》(1936)里还写了这样的文字：

若徒炫中西折中以为新奇，或西方之倾向东方，东方之倾向西方，以为荣幸，均足以损害双方之特点与艺术之本意，未识现实研究此问题者以为然否？[33]

潘天寿的这个提问一直都为他的同人林风眠们以及不断发生变化的艺术现实所回答。随着战争的迫近，民族主义的观点更加具有影响力，在日寇屠杀中国人的时候，如果还有提出向帝国主义国家的文化学习的人，不是有可能被当做汉奸，就是像陈独秀那样身处内地农村而说话已经没有人听的老年人。的确，在1942年这个十分困难的年月里，没有人再有耐心去倾听陈独秀如下的看法：

我们应该尽力反抗帝国主义危及我们民族生存的侵略，而不应该拒绝它的文化。拒绝外来文化的保守倾向，每每使自己民族的文化由停滞而走向衰落。

张之洞“中学为体西学为用”之说，已经害了我们半个世纪没有长进，我们不要高唱“本位文化”、“东方文化”再来害后人吧！[34]

与陈独秀的看法不同，次年，蒋介石在他的《中国之命运》里干脆地陈述了国民党的观点，作为国家元首和国民党的领袖，他肯定希望那些仍然关注西方文化的人有不容置喙的收敛：

因为在不平等条约压迫之下，中国国民对于西洋的文化，由拒绝而屈服；对于固有文化，由自大而自卑。屈服转为笃信，极其所至，自认为某一种外国学说的忠实信徒。自卑转为自艾，极其所至，忍心侮蔑我们中国固有文化的遗产。

传统主义者无疑没有读出蒋介石在文

中对中共不满的弦外之音，他们乐意按照自己对国家领导人思想的理解来为“中国固有文化”辩护，他们没有意识到，领袖所关注的不是文化上的建设，而是政党之间的政治斗争，何况这正是中国救亡的民族战争最为艰难的时期。

三四十年代，坚持传统主义路线的画家在南方还可以列出贺天健(1891—1977)、俞明(1884—1936)、钱瘦铁(1897—1967)、吴徊(1894—1953)；北方有陈半丁(1876—1970)、萧谦中(1883—1944)、王梦白(1888—1934)、秦仲文(1896—1974)、刘子久(1891—1975)、于非闇(1889—1959)、胡佩衡(1892—1962)、徐燕荪(1898—1961)、陈少梅(1909—1954)。事实上，直至1949年，坚持传统主义立场的画家不可胜数，他们中间有许多人在世的时候声名远扬，拥有影响力甚至社会势力。可是，无论怎样，在回答时代的挑战方面，他们很少有人能够像大多数学习西画的年轻艺术家那样为变化的时代提供更多的可能性。我们可以把知识分子和艺术家中间经常发生的个人恩怨和情绪化的因素排除在外，任何理性的人都会同意对传统的坚持甚至保守，但是，这样的坚持和保守显然不是郑午昌、俞剑华、傅抱石、潘天寿这类回避主义的态度所能够解决的。作为现代社会中的一员，画家的思想已经不可以像倪云林那样表现出纯粹性，淡泊、超然、风雅无疑是不少知识分子渴望的精神境界，然而，战争、政治冲突、利益矛盾以及党派意识形态的渗透，使得没有任何人能够摆脱心境的社会性与复杂性。

注释

1 《八十自叙》：“宾虹学人，原名质，字朴存，江南歙县籍，祖居潭渡村，有滨虹亭最胜，在黄山之丰乐溪上，国变后改今名。”

2 传统的雅集从来都没有停止过，尽管各个聚会的主题和参与者有着差异，但是，这没有妨碍友情、利益以及特殊的目的对雅集——很多这类聚会在崇尚西方生活方式的人那里被表述为“party”——的坚持。有趣的是，由于有钱人的赞助——有钱人几乎不赞助总是贫困的西画家——和传统书画的表现方式，即便是西画家——例如刘海粟——有时参与到了传统艺术家的聚会里，也会很自然地使用中国艺术家非常熟悉的笔墨纸砚。只要可能，那些雅集的参与者总是对他们坚守的趣味给予赞叹和辩护。

3 我们可以阅读一则与黄宾虹有关的金石书画共览会的广告，以对当时这类活动的性质与内容有所体会：

战事初平，古物流出，多萃汇沪上，加以海内收藏大家赏鉴巨子，均以避地，同处一隅，际此首夏清和，正宜雅集参观，墨缘同结。本会择于阳历6月8号至20号，即阴历四月二十三日至二十七日，开会康老脱路徐园，陈列金石书画，与众共赏。先三日陈列非卖品，后二日陈列寄售品。倘有海内收藏名家愿将宝藏各件真迹送会陈列者，请书明非售品与售品，先期一二日送交四马路老巡捕房隔壁惠福里神州国光社代收，掣付收条为凭，闭会凭条取回原件是幸。入园券每张三角，售券处：神州国光社及门首。发起人：缪小山、杨惺吾、沈子培、王雪澄、徐积余、李梅庵、刘聚卿、宣古愚、王子展、王捍

郑、宗子戴、庞莱臣、孙问清、李平书、陈蓉曙、吴昌硕、何诗孙、陆廉夫、程定彝、张渭渔、长尾雨三、邓秋枚同启。（转引自王中秀：《黄宾虹年谱》，上海：上海书画出版社2005年版，第101页）

4 黄宾虹在1944年的《改良国画问题之检讨》中记述：

剑父、奇峰昆季，当民初前，招余襄力《真相画报》，附有拙笔。奇峰所作翎毛走兽，穷极工丽，时誉称为画圣。剑父屡渡东瀛，潜研画旨。一日，自粤顾余沪上，自言到此未访他友，拟即乘舶而东，返须年余，求精画境。一别而去，去仅兼旬而返。余异而问之，乃徐徐言，曰：而今专心研求中国古画矣！述其东渡访旧，言明来意，友引之登楼，令观古名画，皆中国明代李流芳、查士标真迹，一一为之指导，且云：我辈略师其法，已得盛名，子盍归而求之，当有胜于此者。遂感其言信不我欺而返。因与纵观沪友诸收藏，数日而归。越数年，余游粤访之，见其以"艺术救国"书四大字，榜于门楣。旋又得自印度来书，犹津津乐道，表扬国画也。然观其所得意之作，自称折中派，而海外诸邦论中国画尚纯粹而不杂，岂所谓画有民族性者非耶？（《黄宾虹艺术随笔》，上海：上海文艺出版社2001年版，第165—166页）

该引文有版本上的差异，但这里引用的目的不在考证，仅以表明黄宾虹对高剑父等人艺术的含蓄存疑。

5 转引自王中秀：《黄宾虹年谱》，上海：上海书画出版社2005年版，第98页。

6 转引自王中秀：《黄宾虹年谱》，上海：上海书画出版社2005年版，第113页。

7 在1919年的《美术周刊弁言》里，黄宾虹写道："昔者欧洲十字军东征，力排外教之侵辱，载吾东方之文物以归。于时意大利文学复兴，达泰氏以国文著述，而欧洲教育，遂进文明。"（《黄宾虹艺术随笔》，上海：上海文艺出版社2001年版，第17页。）由大而无当的文字草草给予的陈述使我们看到，黄宾虹关于欧洲文艺复兴的知识微乎其微，他正好不太了解文艺复兴运动中艺术家在平面上力图构成真实空间与体积的贡献以及所体现出的人文主义的思想背景有多么重要。1926年，黄宾虹主编的《艺观》第1集有编者附言："美人白鲁斯君，曩游历中国，颇多收藏，常与宾虹商榷缋事。"事实上，黄宾虹与白鲁斯——一个爱好绘画的美国商人——的学术交流仅仅限于对中国传统艺术的探讨，白鲁斯在其《纽约中华古画展览会宣言》里也主要谈到的是中国传统绘画的特点。只是我们可以想象，白鲁斯论及塞尚、凡·高和高更以及现代主义的艺术时强调了东方的影响，这一定给黄宾虹以深刻的印象与鼓舞。之后，1930年6月4日，法国人马古烈参观中国艺术专科学校（原名中国文艺学院，黄宾虹为校长）展览会的讲演中有"欧洲今日之艺术渐趋中国化"的表述，使得黄宾虹对中国画学有了更为充分的信心。

8 关于这个问题的考察，读者可以参见洪再新：《古玩交易中的艺术理想——黄宾虹、吴昌硕与〈中华名画·史德匿藏品影本〉》（《美术研究》2001年第4期、2002年第1期）。在这篇文章里，作者考察了黄宾虹在与欧洲古玩商人史德匿合作过程中的若干问题，并甄明了黄宾虹对古玩生意的兴趣。在保护传统古玩这个问题上，黄宾虹采取的是世界主义的立场。

9 《黄宾虹艺术随笔》，上海：上海文艺出版社2001年版，第187页。

10 参见黄宾虹：《国画中外之观测》。

11 徐改：《齐白石》，石家庄：河北教育出版社2000年版，第204页。

12 萧乡陔（清末）：萧传鑫，号乡陔，与文少可同是湖南当地画像名手，亦画山水。

13 1920年，齐白石曾经用这样的表述来说明

他对前人的心情："青藤、雪个、大涤子之画，能横涂纵抹，余心极服之。恨不能生前三百年或为诸君磨墨理纸。诸君不纳，余于门之外，饿而不去，亦快事也。"（齐白石：《题大涤子画像》，转引于《齐白石谈艺录》，郑州：河南人民美术出版社 1984 年版）

14 由于张大千作伪的事例频繁，以至关于他这类行径的传说颇多。早期的典型例子是1925 年的冬天，张大千在中华艺术研究会会长周肇祥家做客，得知年长他 22 岁的陈半丁手中有新藏石涛画册。次日，张大千到陈家欲先睹为快，然而陈半丁在客人大多到达之后方才打开有日本知名鉴定家内藤虎题字（"金陵胜景"）的石涛画册，张大千过目后告诉众人这本画册是他三年前绘制的，在场人对题跋、印章的位置和印色进行核对之后确实了此事。其时，陈半丁已经是国粹圈子里的知名画家，关于张大千制造出来的类似传闻和笑话不止于此。

15 1999 年 12 月 11 日在纽约大都会博物馆举行了题为"中国艺术真实性"的研讨会，被认为是五代董源作品的《溪岸图》的真实性重被置于可疑之境。这是董源唯一有名款的作品，但却不见于文献著录。争论的双方以及第三方的代表人物高居翰、何慕文和启功均为中国绘画史或鉴定领域的权威，最终没有形成共识的结果表明了传统中国绘画的笔墨、"气韵"或者"意境"在思想和理论上的有效性事实上受控于权威的个人经验和艺术权力系统，而不是持续了一千多年的某个绝对真理。关于研讨会的讨论报告内容可以归纳如下：

《溪岸图》传为五代董源的作品，20 世纪 30 年代徐悲鸿得于桂林，1938 年被张大千带回四川，后张大千以金农《风雨归舟图》与之交换。50 年代张大千将画卖给美籍华裔收藏家王己千，1997 年纽约大都会博物馆董事唐先生以不菲的价格购得并捐给了大都会博物馆。研讨会围绕《溪岸图》究竟是张大千仿作还是董源真迹展开。高居翰提出《对十四点疑点》的论文：主要归纳为他对《溪岸图》来源的质疑，认为徐悲鸿 1939 年写明将《溪岸图》交与张大千研究和鉴定的信，也是张大千的伪作。因而在 1948 年前《溪岸图》是根本不存在的，它是由张大千在 1949—1957 年间伪造的。而 1950 年徐悲鸿在《风雨归舟图》上写明1938 年《溪岸图》已在其手中并交与张大千的缘由，是为了报答当年徐与前妻蒋碧微离婚时张对其在经济上的暗助。另外，他以图形对比法将张大千作品的山形、山顶、树木、瀑泉、屋舍、水波等与《溪岸图》对照，坚持认为与张大千仿制古画的风格手法相似，《溪岸图》实为张大千仿作。

与之相反的观点是大都会亚洲部主任何慕文《〈溪岸图〉与张大千仿作的分析比较》的演讲。他以张大千仿作《巨然茂林叠峰图》为例，对所画山水的轮廓、渲染、落款、用印、收藏印记诸方面与《溪岸图》的明显不同作了分析，并展示了《溪岸图》斑驳的底层照片，证明其已历经沧桑，先后修补四次。同时指出其绢质与张大千的仿画迥异，实非张大千仿作。他具体提出《溪岸图》原是五代南唐宫廷中一张屏风画左边的一联，它与唐代山水画有密切的关系。从风格上说，中国山水画自唐至北宋这一阶段，构图是自前至后、由近及远，通过三层分隔的画面展开。画家以平面表现方式描绘每一物体的正面，并按题材重叠排列，景物虽呈重叠递进状，但彼此之间并未连接为一体。近年陕西省富平县唐代（7—8 世纪）墓葬中发现的六屏山水壁画，正体现了这一构图方式。《溪岸图》也正是属于这一时期的作品。内容方面，《溪岸图》画面山峦绵延，风疾树低，水面波浪起伏，天空乌云滚滚，野雁高飞，行人匆匆，其对叙事

性情节的强调，反映了从叙事画到再现自然风景画的变化。另外，对岩石、云雾的画法，《溪岸图》也表现了这一时期的独有特点。

中国大陆书画鉴定权威启功亦发表论文《论署名董源的画》，认为《溪岸图》的笔墨和情性绝非张大千所能模仿，且画中“后苑副使臣董源画”的风格用笔也是北宋人之笔，不可能由后人添加或张大千写得出。因此启功认为《溪岸图》至少应是宋人之作。

16 李永翘：《张大千话语录》，海口：海南摄影美术出版社 1992 年版，第 254 页。

17 李永翘：《张大千话语录》，海口：海南摄影美术出版社 1992 年版，第 260 页。

18 转引自张明远：《张大千》，石家庄：河北教育出版社 2002 年版，第 38 页。

19 转引自王彬：《溥心畬》，石家庄：河北教育出版社 2003 年版，第 7—8 页。

20 清代姜绍书的《无声诗史》谓：“老莲工人物，衣纹圆劲，设色奇古，与北平崔子忠齐名，号‘南陈北崔’。”南陈，指明末陈洪绶；“北崔”是晚明画家崔子忠（？—1644）。“南汤北戴”是画家汤贻汾（1778—1853）和戴熙（1801—1860）。

21 四位画家里，吴子深在历史中的重要性更多地体现在他作为颜文樑的朋友对后者创办苏州美专慷慨而富于教养的持久支持。吴子深是苏州吴姓旺族后代吴砚农的儿子，后嗣于吴砚农兄弟吴伊耕名下。吴早年学医，与颜结识后命四弟吴秉彝从颜学习西画，抗战期间在上海独立行医两年，同时广结朋友研习书画并获得名声。早在 1927 年苏州美专正式落建沧浪亭校舍时，吴给予了颜资金支持（1000 元支票），并于修建过程中不断资助。1931 年，颜文樑留学回国后新建校舍时，吴子深专门到日本考察美术学校建设，用四万元买下沧浪亭侧面四亩地供建造有罗马排柱的全新校舍。1945 年抗日战争结束后，吴子深对学校的恢复重建再次解囊。1947 年，吴子深又为教学大楼的修复捐献“金圆壹仟捌佰肆拾元”。作为校董事，吴子深对颜文樑办学给予的支持让人感受到中国传统士绅的教养习惯与美德，同时，他对传统书画的偏好并没有导致他对西学的反感。

22 转引自钱穆：《国学概论》，北京：商务印书馆 1997 年版，第 361 页。

23 转引自《中国现代思想中的唯科学主义》，南京：江苏人民出版社 1989 年版，第 158 页。

24 转引自《潘天寿研究》（第 2 集），杭州：中国美术学院出版社 1996 年版，第 21 页。

25 1934 年，国民党政府规定 8 月 27 日孔子诞辰为“固定纪念日”，全国举行“孔诞纪念会”。这个规定很容易让人想起民国初年袁世凯恢复帝制的同时发生的“尊孔”、“祭孔”活动。

26 正如胡适敏感到的，出自整合社会力量的目的，政治上的权威主义需要一种相应的意识形态给予支持，这个时候的国民党采用的是一种被认为是可靠的传统观念。1934 年开始的“新生活运动”就是“以中华民族固有之德性——‘礼义廉耻’为基准”。所以，不论是否愿意，这个时候，传统主义言行很容易成为政治上一元化价值系统中的一个部分。

27 郑午昌：《中国的绘画》，转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社 1999 年版，第 352 页。

28 傅抱石：《中华民族美术之展望与建设》，转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社 1999 年版，第 354 页。

29 傅抱石：《中华民族美术之展望与建设》，转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国

美术文选》(上卷)，上海：上海书画出版社 1999 年版，第 361 页。

30 这十位教授是王新命、何炳松、武堉干、孙寒冰、黄文山、陶希圣、章益、陈高傭、樊仲云、萨孟武。

31 胡适：《试评〈中国本位的文化建设〉》，载《大公报》1935 年 3 月 31 日。如果说晚清和民国初年出现的关于传统文化与西方文化的冲突的讨论在知识界还具有自发性的话，30 年代的文化争论就难以摆脱政治操作的干系。读者有兴趣的话，关于"本位文化建设"的争论、政治与操作背景，请参阅专门著作进行考察。参见赵立彬：《民族立场与现代追求：20 世纪 20—40 年代的全盘西化思潮》，北京：三联书店 2005 年版。

32 转引自《20 世纪中国画》，杭州：浙江人民美术出版社 1997 年版，第 53 页。

33 潘天寿：《中国绘画史》，北京：团结出版社 2006 年版，第 293 页。

34 陈独秀：《战后世界大势之轮廓》，载《大公报》1942 年 3 月 21 日。

9

新国画：岭南画派及其画家

在转折性的历史时间点上，人们很容易在广东地区发现洪秀全、康有为、梁启超、孙中山这样一些重要的名字。这些名字意味着接近海洋的地区在与世界的接触中倾向于变革的可能性，这个事实一直被时间所证明。在很大程度上，20世纪初中国的变革资源与动力来自西方的压力与影响，而开埠后首先面对西方文明进入的广东地区自然成为新的思想与行动的策源地。这个地理因素非常重要，这容易让我们理解由政治上的革命所带动的艺术领域的冒险一开始不是趣味的变化，而是一种政治力量所需要的同情与呼应，以至所谓的艺术问题经常并且很自然地成为政治家或者权力集团主张的意识形态的一部分，不管这样的关联性有怎样的牵强附会，权力以及影响力都会主动地将一个艺术问题转变为政治问题甚至革命问题。艺术史家们经常困惑，为什么在20世纪这个时间段里艺术经常受到艺术之外的因素的影响甚至干扰，他们总是惋惜：那些被称之为“偏激”、“幼稚”或者“简单”的实验如果有一个更为理智与清醒的头脑，就有可能转换为一种历史的“成熟”。可是，在革命与反革命之间的尖锐斗争中，作为一个政治组织中的成员，如果他希望在危机中单纯而平静地思考笔墨转型的“语言”问题，我们能够想象，他从对政治理想、政治策略以及政治技术的思考转向对艺术问题的理解所面临的困难与复杂性。现实急剧的变化往往会刺激人的生存与责任感，而这样的内容也容易成为艺术家关注的目标，除非这个有教养的艺术家从来就不关心政治，或者不愿意参与任何政治性的活动与组织。辛亥革命之后，发生在广东地区的艺术现象，尤其是被称之为“岭南画派”的历史现象就表现出这样的特征，只要我们对其中画家的经历有一个基本的了解，就不会将他们与更为早期的任伯年、吴昌硕这样的画家相比较，尽管他们使用的仍然是毛笔与纸砚，一开始所受的教育也是传统的经典。

正如我们已经看到的那样，晚清开始的新式教育最初来自日本的影响，各校在教学

上普遍延聘日本人担当美术教习，这样的局面直至20世纪20年代赴欧留学生的增加才得到转变。在查阅广州市立美术专科学校、广东省立艺术专科学校和广州市立艺术专科学校校长名单时，我们会发现，许崇清、胡根天、丁衍庸、高剑父都与日本有关，他们不是留学日本的学生，就是游学日本的学者、艺术家，而教师成员中与日本有关的艺术家也不乏其人。这个背景的重要性在于，发生在20世纪初的艺术变革的影响因素与实验依据不是来自欧洲，而是来自在中国知识分子集团中一直受到轻视的日本。这个背景居然引发了让人不可思议的对立：学习日本画的高剑父的艺术革命表现出日本画家理解中的写实风格；而反对所谓"新国画"的黄般若（1901—1968）却以纯正的欧洲艺术背景来批驳"新国画"画家对西方艺术的无知，并借西方现代主义的产生来消弭引入写实主义尤其是经过日本画过滤的写实主义的影响。

我们究竟应该如何来看待20世纪20年代发生在广东地区的艺术现象呢？最好的途径仍然是去了解那些重要艺术家的经历与思想，他们之间发生的故事也是我们要叙述的历史。

与上海或者北京的各个艺术学校产生的社团组织不同，"岭南画派"这个专门术语不是来自艺术家的自称，甚至作为其主要成员的高剑父等人对用这样的词语来概括他们的艺术并不同意，按照高剑父的学生关山月的回忆："当时二高一陈对'岭南画派'这个称号并不满意，因为它带有狭窄的地域性，容易使人误解为只是地区性的画家团体。"（《试论岭南画派和中国画的创新》）。的确，也正是"岭南"这个地域性词汇的提示，使得"岭南画派"经常被无限延伸和滥用。事实上，高剑父、高奇峰最早是使用"折中派"或者"新国画"来标榜自己的艺术革命的。

高剑父

高剑父（1879—1951）少年时是居廉的学生，他从临摹居廉作品开始，对用线、设色以及题款印章的训练，构成了他在传统绘画方面的基础。尽管以后人们认为，高剑父在日本进入一所昆虫研究所研究昆虫的标本构成了他写实技术的直接原因，但是，早期居廉对草虫的观察和写生也直接影响了高剑父如实观察虫草的习惯。在27岁之前，高剑父的眼睛主要受传统书画的影响，即便受真实物象的诱惑，他也用老师那里学来的方法，用笔蘸水点入未干的色彩中，通过纸面色彩受水影响而发生的浓淡变化来表现光与阴影的效果。这类被归纳为"撞水"、"撞粉"的方法来自老师居廉。需要提及的是，老师因学生家贫而给予的关爱与照顾构成了对高剑父终身的影响，使得人们很容易理解为什么高剑父在以后的办学中经常免费支持年轻人的绘画学习。

1906年，高剑父东渡日本，参加了日本的西画团体如"白马会"、"太平洋画会"和"水彩研究会"，期间，他遇到廖仲恺并开始接受廖仲恺与孙中山的影响，在学习绘画的同时参加了革命组织同盟会（次年他又将高奇峰引入同盟会）。尽管他声称进入过东京美术学院的背景没有文献证明，不过我们仍然可以想象，他非常了解学院里菱田春草、横山大观（1868—1958）以及下村观山（1873—1930）将日本传统绘画与西洋技术的结合，增加了对光影和空气的表现。高剑父甚至去拜见过竹内栖凤（1864—1942），他的作品反映出对后者对线的利用的赞同，尽管如此，在早期的作品里，高剑父充分结合

了横山大观的"没线"画法，对用西洋绘画的技术方法来改造东方绘画抱有极大的热情。1907年回到国内后，高剑父组织了"支那暗杀团"，参与对清政府官员的暗杀活动。1911年，高剑父作为"黄花岗之役"的决死队成员参与攻打总督衙门，之后组织了两次对清政府官员的有效暗杀。同年12月，高剑父已经成为广东革命军东路军总司令。可是，在广东的清政府被解散，新的权力之争一开始，高剑父就离开了政治权力的中心。1912年，高剑父组织了"中华写真队"，通过图像记录历史的变化。高剑父对现实的变化是如此地关注，所以他在上海创办的杂志为《真相画报》，杂志因其有摄影的图文内容而接近人们习惯的"时事新闻"。不过高剑父的目的更为富于政治性：因为他希望画报成为"监督共和政治、调查民生状态"以及"奖进社会主义"的工具。[1]《真相画报》连载了陈树人编译的《新画法》，以介绍西方绘画的方法。在上海期间，高剑父在绘画上的工作就是实验用西洋绘画方法和中国传统绘画材料与工具作画，他将注意力放在了光影与空气的表现上，而不太顾及"写意"的方法。由于对"宋教仁事件"真相的披露，高剑父受袁世凯政府的通缉，他与高奇峰再度去了日本。1914年，高剑父回到国内，虽然在日本加入了孙中山组建的新党中华革命党，可是高剑父在继续经营他在1912年开始的"审美书馆"的同时，将政治革命的热情转向了"美术革命"、"国画革命"。1915年，高剑父将飞机与坦克放入作品里，完成了《天地两怪物》。1920年，孙中山建立了广东军政府，高剑父从上海回到广东，他被委任为广东工艺局长兼广东省工业学校校长。他提出创办"中央美术学院"和保护文物的计划没有获得财政上的支持，但是他于次年实现了广东省"第一次美术展览会"。在这个展览会上，人们看到了内容和表现与传统绘画不同的新作品。当他提出"高举艺术革命的大纛从广东发难起来"时，那些将书画作为修身养性或者固守传统文人气质的人非常吃惊，他们知道，这样的思想几乎就是对传统书画教养的排斥。至于"艺术大众化"和"大众艺术化"的声音则很可能彻底颠覆这样的传统。

1923年，高剑父在过去的"春瑞别院"、之后的"春睡草堂"的基础上创办了"春睡画院"，招收学生推广他的"新国画"。"春睡"二字来自诸葛亮的诗句"草堂春睡足，窗外日迟迟"，而在参加同盟会的时候，黄兴正是用"小诸葛"来表明高剑父的智慧能力的。事实上，正是因为高剑父的聪明气质，使他注意到了在对"新"的追求中出现的艺术问题。

1925年，孙中山去世，廖仲恺被暗杀，紧张而难以廓清的政治现实进一步减弱了高剑父的政治情绪，伤感经常影响着他的绘画，他会在接近写实的暮色旧楼画中题写"万劫危楼，只剩得蔓草荒烟，淡鸦残照"这类让人产生忧郁与荒芜感受的文字。可是，低落的情绪没有影响他在次年指使自己的学生方人定与黄般若进行"新国画"与"旧国画"的笔战。

1930年，历史知识唤起了他游历印度的兴趣。10月，他获得教育部及中央大学的经费资助，出席在印度召开的亚洲教育会议。在对曾经影响过汉唐艺术的印度艺术的考察中，高剑父对释迦牟尼修行的故事表示了极大的兴趣，他沿着释迦牟尼走过的喜马拉雅山收集资料，居然完成了《喜马拉雅山之研究》一书。这样的精神状态表明了高剑父摆脱曾经热衷于参加的政治社会活动进而对现实更为漠然的内心。他在游历了马来半岛、越南、缅甸、印度、锡兰、不丹、锡

金、尼泊尔后，于“一·二八事变”后回到国内。30年代是高剑父名声卓著的时期，1932年，他针对日军轰炸上海东方图书馆的事件，用写实的方法完成了《东战场的烈焰》，以表达自己对日军的控诉。1935年，尽管“春睡画院”已经占用了大量的教学时间，高剑父还是同意兼任南京中央大学美术系教授，他希望在这样一个重要的艺术学府推行自己的艺术主张。1936年5月起，“春睡画院展览”在南京和上海举行，次年，傅抱石在《民国以来国画之史的观察》一文里对这个展览作了评价：

剑父年来将滋长于岭南的画风由珠江流域展到了长江。这种运动，不是偶然，也不是毫无意义，是有其时代性的，高氏主持“春睡画院”画展，去年在南京、上海举行，虽然只短短的期间，却也掀动起预期的效果。展品数百中间，有渲染阴影画法之作，无识者流，以为近于日本作风。……我对于春睡画院画展里，有几位的画我最佩服，一是方人定的人物，一是黎雄才、容大块的写生山水。这三位，最低限度，可以说是某部分上打破了“传统的”、“流派化的”束缚，同时所走的途径，已有相当的成功，是值得惊异的。陈树人的花卉，另创一格，脱离古人羁绊，阴阳向背，均表一种新的技法，色彩有清秀明丽之气。[2]

战争的来临和社会的动乱使这位艺术家忧心不已，我们在他30年代的作品中能够看到很多衰败的建筑和萧瑟的风景。现实中的问题经常诱发画家使用借喻、隐喻和象征的手法。高剑父在艺术领域的地位无可置疑，抗日战争结束后的几年，他的朋友用中国传统的“祝寿”方式来对他的艺术表示肯定与敬意。

正如高剑父的经历并不像其他同时代的艺术家那样清晰，关于艺术的看法，他也没有随着自己的艺术实验而给予及时的整理，在自己的艺术受到严重质疑的时候，他指使自己的学生方人定与对方笔战，可是，我们也没有更多的资料以查明他对延续半年的“方黄之战”有任何具体的看法。

从历史的基本事实看来，发生在广州的争论起因也许并不像徐悲鸿与徐志摩之间的争论那样以观念与趣味为基点，而是源自理论与观念上的争议。作为年轻人，黄般若一开始是想说，仅仅在日本画家的作品基础上做简单的剪裁甚至就在日本人的画作上签署自己的名字以作为自己的“创作”是非常错误的“剽窃和抄袭”行为。1926年，高剑父在“河南游艺会”活动中安排组织了“新派画大展”，国民政府也出资购买“二高”作品，引发社会与艺术界的关注。在推进“新国画”的过程中，当有人揭开“抄袭”事实并嘲笑“新国画”的时候，高剑父愤怒之至，他不承认对方的指控，所以他要自己的学生方人定回应黄所代表的广州国画研究会等人的挑战。

此时的方人定还是一位由孙中山作名誉院长的高等法官研究院的毕业生，进入春睡画院的方人定对老师异常景仰，这里也许有高出生入死参加革命的神话而又是著名艺术家的因素。方人定这时还没有去过日本，他在没有核清基本事实的情况下就展开了对黄的反驳，所反映出来的热情与他法官学习的生涯似乎不太吻合。可是，无论如何，方人定以《新国画与旧国画》一文回应了黄般若。[3] 方人定所讨论的主要不是“剽窃”的真实性问题，而是国画的改革：

1926年，我奉高剑父之命，写了一篇《新国画与旧国画》，刊于国民日报国画栏，前段大意是说应如何如何改革，后段捧出高

剑父三人。过几天黄般若写文章驳我，首先声明是潘达微（埋葬黄花岗七十二烈士负责人）要他来驳的。大意反对改革国画，说什么国画不重写实，乱抄文人画的一大套理论，最后说高剑父等的画是抄袭日本的。我驳一篇，大意是不同意他的文人画理论，最后说高剑父少年留学日本，当然有些临摹。他又来一篇说不是临摹，写明一个“作”字。又是在国画应否改革的圈子上驳了多篇，他声明不再浪费笔墨，后来又用别的名字写一篇驳我。[4]

作为揭露高剑父“剽窃”日本画真相的年轻人，黄般若在1925年一篇题为“剽窃新派与创作之区别”的文章中很理性地提示了“创作”、“临摹”以及文人画家谦谦之举的问题。[5] 黄般若完全不同意说中国艺术缺乏“创作”，他提醒人们，古时候的画家经常在自己的作品里题写“仿某人法”，“不过表现中国画人之道德，不忘其本之美性。是则我国艺术界，习惯如此，社会不察，以为俱属临摹古本，抑亦误矣”。的确，尽管清季“四王”的影响覆盖了绝大多数画家的思想，但是，将所有使用笔墨纸砚的画家的作品视为一味临摹是不真实的。关键是，对创作的理解不能依凭是否中国人学习日本人或者西方画家，抑或是西方人临摹中国画。可是，与当时的所有艺术家与批评家的思想能力一样，黄般若也很难说清楚“就绘事而言，则非临摹，非剽窃，能发扬个人之特性者，即为创作”的具体评判尺度与标准，任何人都有可能在前人或者西洋画家艺术的基础上进行笔墨或形式的变化而难以最后获得“创作”的定论。黄般若甚至用广东地区的观众非常熟悉的人物作为例子，以说明绘画本身没有停止过变化与创新：“即以吾粤一隅而论，如孟丽棠、宋宝光、华子宥、苏六朋、居巢、黄士陵辈，均能自立门庭，不得不自为创。”

也就是在1925年，黄般若还写了《表现主义与中国绘画》一文，他希望人们看到，国内非常认可的“写实主义”以及印象主义——在黄看来实则自然主义——在这个时候的西方国家已经被新的艺术形式所取代：

反对自然主义之艺术，最近而派别益多。如意大利之未来主义、德意志之表现主义、法兰西之鞑靼主义，均大战后同时崛起之新艺术，俱属自表神感，不拘拘于陈迹，而其尤者则表现主义是也。[6]

显然，与陈师曾这类对西洋艺术有所知晓的传统主义辩护人的观点很相似，黄般若也将西方现代主义艺术流派视为中国传统艺术思想及其表现合理性与合法性的支持，他们都关注西方现代主义中不事模仿自然以及涉及精神内容的特征，黄在西方批评家那里甚至看到，现代主义不是复制自然而是改造自然的思想与中国传统绘画思想里关于“外师造化”、“中得心源”的相似性：

今日东西方画学，已不谋而合，其原因艺术实为灵感的创造。而我国画坛，对于精神与主观二者，早已尊重，故翰墨所流，皆诗书之华，性情所托，多蕴藉之妙。旷世之思，轶凡之想，此绘画而尤推重于文人者，职是故也。[7]

1926年报纸上争论的文献几无可寻。后人通过各方的只言片语归纳了争论的要点：对文人画的看法、写生、抄袭与创作、传统文化的继承与创新、融合中西以及关于日本画的问题。不过，为了辨别争论中的问题，我们能够利用的有效文献仍然微乎其微。尽管涉及的问题颇为宽泛，我们也总会找到对传统绘画的思想与方法的理解上出

现的明显分歧。1927年6月，方人定很明确地对1922年陈师曾出版的《中国文人画之研究》中对文人画进行的辩护给予了否定：

> 试把陈衡恪和大村西崖所著的《中国文人画之研究》一书来批评几句。那本小书子，亦崇拜这类文人画，他开首确把文人画的价值说出来，可惜越说越糊涂，士大夫之气太深。又诋毁裸体画为浮俗画，谓"有伤风教，败良俗，使端人颦眉蹙额"等语，真是陈腐又陈腐了。这类作者，他的目的，只求能作几幅什么气韵山水画悬挂壁间，娱乐嘉宾，使所谓骚人逸士景仰而已。裸体画，是表现肉感的美，实在是很高贵的，且能从美术高贵处表现裸体肉感的美，亦多出于文人之手。

方人定这篇发表在广州《国民新闻》的《文人画与俗人画》的基本立场不再有兴趣于抽象地讨论传统绘画的品位与价值，他希望绘画和现实发生关系。1935年，他发表了《现代中国画的反时代性》，他在总结近年全国展览中的国画作品的形式时，使用了"不可思议"这样的词汇，"他们完全是表演着时代错误的表情而登场的"。直至1942年，方人定还强调了"我们所需要的艺术不是出世的，亟当是入世的，关于人生的"，他说这也就是为什么要画人物画的原因。就方人定代表"新派"陈述的思想所涉及的问题而言，"方黄笔战"可以被视为这个时期新文化运动中关于"传统"与"现代"问题讨论的一个部分，在否定清代绘画、肯定引入西方艺术方面，"新国画"的代表们无疑与康有为、陈独秀、林风眠等人的立场是基本一致的，尽管这里面存在着微妙的差异。[8] 当人们在他《我的现代国画观》的结论里读到"由艺术大众化而进至大众艺术化，方为现代新国画的最高目的"时，自然很容易想到林风眠等人的"艺术的社会化和民众的艺术化"的观点。

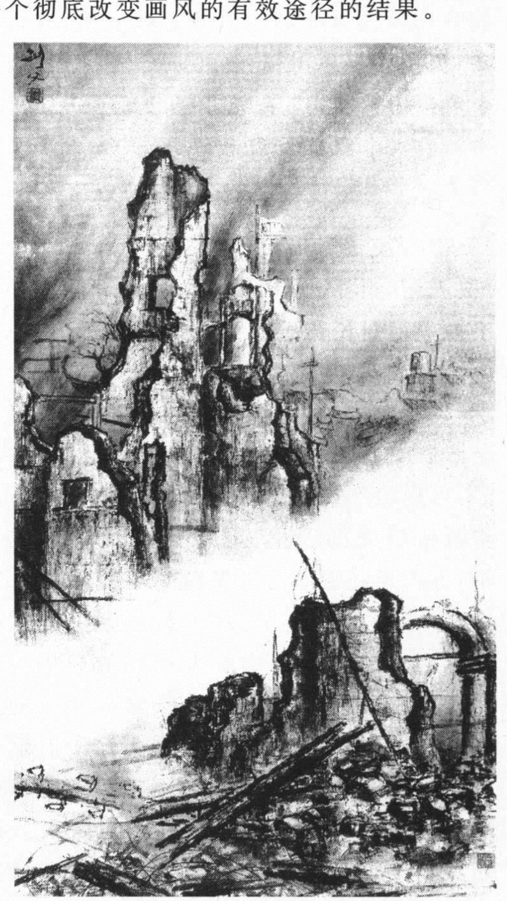
高剑父与黄般若后面的潘达微（1881—1929）在广东艺术领域构成了两个不同趣味倾向的集团，[9] 所有的争论与意见成为这两个趣味集团之间的学术探讨和文字游戏，由潘致中（1873—1929）联合黄般若、姚粟若、邓诵先、李耀屏、卢振寰、黄君璧、卢子枢、赵浩公、温幼菊等14位画家组成的"癸亥合作社"（以后改为"国画研究会"）提倡的中国画正好有别于"二高"等人"从日本抄过来的不中不西的混血的所谓'新国画'"[10]。在艺术实践上，高剑父早年一定是充分借用了日本画的资源，我们可以在高剑父1914年的《昆仑雨后》中看到中居旷谷《山水》与山元春举《荒村暮雪》的组装；高奇峰在1921年广东省第一回美术展览会上展出的《晓风》，让人看到了竹内栖凤1907年完成的《雨霁》，高奇峰仅仅是将竹内栖凤画中的飞鹭反向安排而已；直至1930年高剑父的《阿房灰劫》，人们也能够查出高对木村武山《阿房劫火》的"抄袭"。这类的情况太多，以至当笔战的控方一一举出实际的例子时，总是让人尴尬不已。最后，争论终于以折衷派溯诸远古为依傍而宣告结束。[11]

无论如何，受到政治革命影响的高剑父所秉承的改良中国画的意图是显而易见的，在1935年到南京中央大学艺术系任教时，他开始梳理自己的思想，以明确自己艺术实践的思想背景。他在《我的现代国画观》里写道："兄弟随（孙）总理做政治革命后，就感到我国艺术实有革新之必要。"[12] 我们可以想象高剑父为什么要把跟随孙中山参与革命的经历作为产生艺术革命思想的背景，艺术革命借用了强有力的政治影响力，其主张的推行就自然容易获得他人难以当场辩

驳的可能性。可是，我们从高剑父的早期经历中能够看到，改变绘画的思想早已萌发：早年，他应聘成为与康有为保持思想共鸣的邑绅潘衍桐的家庭图画教师，在这里，他得以受到康有为所谓宋画写实观点的影响，以至为了目睹宋画精品，高剑父不惜向同时就学于居廉的伍德彝（1864—1927）行三跪九叩这个他自己认为颇为屈辱的拜师大礼。不过，他如愿以偿，他在伍家及伍德彝引见的收藏家吴荣光、潘仕成、张荫桓、孔广陶的收藏中充分阅读了宋元古画。在与康有为的弟子们交往的过程中，他甚至还接受伍汉翘的资助去了由基督教长老会于1888年创办的格致书院学习，接受法国传教士给予的炭笔素描训练。高剑父在这里翻阅西方画册，他发现，就人物造型的正确与逼真来看，中国传统人物画存在问题，并有意图用西方绘画的技术来改造中国绘画。以后，高剑父在述善小学任教（1901）期间与日本教习山本梅崖的结识，也使其间接获得最早的西洋绘画知识。总之，无论高剑父是什么时间第一次到了日本，[13]他改变现有绘画状况的想法早已萌发，东渡日本，不过是他希望找到一个彻底改变画风的有效途径的结果。



9-1　高剑父　《雨中飞行》　1932年　中国画
香港中文大学文物馆藏



9-2　高剑父　《东战场的烈焰》　1932年　中国画
166×92cm　广州市美术馆藏

由弟子游云仙整理出来的《我的现代国画观》并不是一篇富于思想逻辑的艺术理论著作，而更像高剑父因时因地随意说出的想法的结集。其中涉及的问题很多，但是他对绘画的功能的表述是明白无误的，他告诉人们："现代中国画是离不开现代中国的革命需要的；艺术家要从高处大处着眼，为着革命的未来的发展，配合着目前各种需要，而努力增进自己的修养。"这样的言辞很容易让我们联想到不同时期政治家对艺术家的呼吁。尽管高剑父谈到了传统绘画笔墨与气韵这类经久不衰的话题，并且他丝毫没有贬低古人或者传统的意思，但是，在解决方案上，他似乎又提醒人们主题与表现是分离的，"我的主张是在表现上选题命义，必须主观坚定；而描写形容，又须客观地观察写实。主题是要给人接受的目的，而客观描写是诱导这目的给观众的桥梁，这是艺术观念与艺术手段的合一"。在解释"新国画"的特点时，高剑父将传统精神的内容与西方形式的结合表述得很清楚，"新国画是综合的集众长的，真善美合一的，理趣兼到的，既有国画的精神气韵，又有西画的科学方法"。高剑父的绘画从简单组装、抄袭日本绘画，到《烟寺晚钟》、《雨中飞行》这类写实作品，直至晚年的梅兰竹菊，其间穿插了太多的实验与变化，可是无论如何，高剑父的笔墨始终保持着他早年接受的传统训练的痕迹和作为中国画家无法摆脱的文人趣味，并且经常表现出受日本绘画影响的怪诞迷离。

高奇峰（1889—1933）是因 1910 年在广州举办画展而受到关注的，以后，人们用"岭南二高"来表明他和高剑父弟兄两人的声誉。高奇峰参与了高剑父的《真相画报》和审美书馆的创办，在被袁世凯政府通缉之后再次去日本时，高奇峰开始学习制版印刷技术，他于 1918 年回到广州后担任广东甲种工业学校美术及制版科主任。1921 年，他与高剑父以及其他同志共同发起广东省第一回美术展览会，这时，人们已经看清楚了新国画的势力，传统主义面临严峻的挑战。1925 年，高奇峰担任了岭南大学名誉教授，他对学生们强调，绘事需"阐明时代的新精神"，在方法与目的上他陈述了具体的内容：

> 所以我们学画除了解剖学、色素学、光学、哲学、自然学、古代的六法画学的源流应当研究外，同时更应把心理学、社会学也研究得清清楚楚，明白社会想象一切的需要，然后以真、善、美之学，图比、兴、赋之画，去感格那浑浊的社会，慰藉那枯燥的人生，陶淑人的性灵，使其发生高尚和平的观念。庶颓懦者有以立志，鄙倍者转为光明，暴戾者归乎博爱，高雅者益增峻洁。务使时代的机运转了一新方向，而后世观了现在所遗留的作品，便可以明白这时代的精神和美德及文化史事，这才是我们作画的本旨。[14]

高奇峰绘画的主要题材范围为翎毛走兽花卉，他对这些对象的描绘采用了容易联想到居廉、恽南田（1633—1690）的写生方法，同时，他在日本学习时所受到的田中赖璋、竹内栖凤的影响，使得人们在观看他的"狮"、"虎"、"松鹰"时总是对对象的神情赞叹不已。在这些作品里，高奇峰不同程度地保留着从日本画家那里获得的对空气与光层层烘染的效果，而那些走兽花鸟也总是表现出戏剧性的神情，同时，我们可以在高奇峰的作品中经常看到文人趣味浓厚的笔墨。高奇峰中年早逝终止了他艺术能力的发挥，不过，在 1926 年，他曾被认为"足代表革命精神"（孙中山）的《怒狮》及另外两件作品被中山纪念堂收藏，倒成为这位艺术家成就的象征。1929 年，高奇峰因病在广州二沙岛建画室"天风楼"与他的弟子黄少强、赵少

昂、叶少秉、周一峰、何漆园、容漱石——所谓“天风六子”——探讨艺术。在混乱的转折时期，高奇峰无疑是改变传统绘画状况的力量中的重要成员。



9-3 高奇峰 《双鱼图》 中国画 60×103.5cm 天津艺术博物馆藏

陈树人

陈树人（1883—1948）是广东番禺县人。17岁时拜居廉为师学画，1904年，陈开始以“美魂女士”为笔名在香港《广东日报》上发表革命排满文章。1905年，他已经成为广州《时事画报》的美术同人，并于同年10月在香港加入中国同盟会。1908年5月，陈树人进入日本京都市立美术工艺学校图案科学习，次年转入绘画科。在1911年他有一次短暂回国。1916年4月，他从东京私立立教大学文科毕业，身份已经成为中华革命党美洲加拿大总部部长。就在同年的8月，审美书馆已经印行高剑父、陈树人、高奇峰三人作品合集《新画选》。陈树人一生兼有艺术家与政治家的双重身份而并行不悖，让不少同人吃惊和羡慕。作为政治家，尽管在1927年因对“清党”持不同看法辞职抗议而遭遇麻烦，陈树人也始终没有遭遇过严重的政治危机；作为艺术家，他受到社会名流和艺术界的高度赞赏，他将艺术作为超然于功利之外的陶养途径与高剑父的英雄主义意识形成鲜明的对比。蔡元培在1932年上海和平社出版的陈树人画集第4辑《桂林山水写生集》中写道：

> 陈树人先生，纯粹美术家，而具优美之个性也。彼之从事革命，由其对于孙中山先生与汪精卫先生之信仰。彼信仰孙先生之人格与主义，信仰汪先生之品性与文学。直以美术家前辈视之，尤其信仰王摩诘、米襄阳也。

陈树人的绘画题材范围以花鸟、山水及动物画为主。显然，他早年受老师居廉精雕细琢笔法的影响。陈树人与所有美术留学生的初衷一样，留学日本无非是对传统艺术的现状极为不满，并希望通过学习西洋绘画改变艺术。1908年陈树人在他摘译英国作者的《美术概论》(*The Fine Arts*)连载于《时事画报》的“缘起”里陈述了一个多数人认同的原因：

震旦美术之风，不振久矣！宋元以降，其道日坠。迄今日益不可闻。虽然吾国前者之所谓美术家，不过一骚人墨客，寄情于山水花鸟，问世之心，绝无有也。故于工艺制作，判然两途；因之吾国艺术，日沦腐败，亦良有以。似此习气，处闭关时代犹可，以今日工商战最烈之时代，苟其国之劣败，则不能立足竞争于舞台。国之贫弱，忘灭随之，可不儆惧。吾支那以开化最早、文明先进之古国，民族聪睿，土地富饶，而因循退化，陷于此时之悲观，痛矣！综计年中外国工商进口之额，何止百亿，漏卮不塞，祸水讵有涯乎？然日者有志之士，研求商业，讲习工艺，或赴西欧，或赴东瀛，是则将来吾国富强前途，或有可望。[15]

陈树人在京都市立美术工艺学校学习的时间正是竹内栖凤、菊池芳文(1862—1918)、谷口香峤(1864—1915)、山元春举(1871—1933)在该校兼课的时期，所以，我们在陈树人早期的绘画作品如《落叽残雪》能看到山元春举的《落叽山之雪》就很容易理解了，这是一个因为过分的忧心与急切而不得不“囫囵吞枣”的时代，高剑父、高奇峰和陈树人临仿甚至抄袭日本老师的心情实在可以理解。与其他早期留学日本起于对横山大观空濛迷离的“朦胧体”不同，无论陈树人当初是否对“朦胧体”有兴趣，他很快就接受了山元春举和竹内栖凤等人保持线的重要性的风格。这里的原因较为复杂，在急于学习透视、光以及色彩的表现的目的下，为什么这些年轻人没有完全投入由空气和透视结构出来的迷人世界，而对之有所保留？有可能的回答是：传统的自尊与趣味仍然起着重要的作用，无论这个作用是有意识的还是无意识的，高剑父曾干脆而不加辨析地告诉过大家：日本画就是中国画。这样的结果是，回国以后陈树人在他的绘画里重新恢复了他早在去日本之前就很熟悉的传统文人画的趣味。



9-4　陈树人　《瀑下清谈》　1944年　中国画
156×77cm　私人收藏

陈树人喜欢通过对代表岭南地域特征的红棉的描绘来表现他轻松怡然的心境，他以写实的方法去表现树干的体积与质地，如1926年和1929年完成的两幅《岭南春色》那样，大胆的折枝构图将红棉花开的景致作为主题，景后穿插的飞燕成为关于春天讯息的告知，花卉所使用的方法是用颜色直接描写，不用墨线勾勒。事实上，这类作品是画家超然愉快的心情，或者搁置政事于一边放松精神的结果。在这里我们很难说究竟有多少因素是日本画家的。

陈树人的政治经历虽然没有出现危及生命的跌宕，但是，可以想象他在二三十年代党派纷争的复杂局面中仍然耗散着自己有限的心力，因此也才有“鸳鸯江水辨难真，也为临流一怆神。不信本源能混去，到头清浊漫无分”这样的句子。陈树人在1931年的冬天因党务到了桂林，党内派系之间的矛盾与斗争也许在他接受李宗仁、白崇禧的款待时更让他感到心烦，所以，他才想“携取一支清劲笔，桂林山水好全收”(《桂游杂诗四十四首》)。的确，在民国时期，没有人像陈树人那样既富于经验地坚守权力政治，又能够超然于纷乱复杂的权力游戏而进入绘事之中，这种多少类似传统士大夫的角色让陈树人的确能够产生巨大的影响力。可是，也许他在政治上游刃有余，但在绘画上却表现出缺乏时间的简洁。他所完成的桂林山水看上去大都为无皴空勾的山体轮廓，平涂的色彩效果使我们很难用传统的“没骨法”来表述，他的这类作品在视觉效果上更像硬笔水彩。那些画几乎就是写生之作，在用笔和线条组织上，容易让我们联想到早年他在日本学习的山元春举。陈树人将色彩与景致放在一个轻松而简洁的构图中，他不去强调色彩的繁复与浓丽，他也不让构图显得过分的充实与拥塞，清淡的色彩与单纯的主题正好与因“党事”而造成的心理积郁形成了对比，在被称之为“折衷派”的画家里，陈树人的气质是最为靠近文人的。在形式趣味上，由于陈树人对以线构成的几何结构有特殊的偏好，以致他在很多作品里都表现出用线对碎石或有石头砌成的台阶道路不厌其烦的处理。这类作品经常是在写生收集素材的基础上，再回到画室完成的，画中的线条与写生簿里的线条非常接近，这样处理的效果既偏离了传统文人画的线条特有的韵致，又没有像西画那样对风景（主要是山体）的细节给予充分的表现，而呈现出一种轻松的笔法，淡淡的敷色虽然类似水彩表现，却也收获一种清新简洁的趣味。[16]

陈树人的道德教养与品格使他随着年龄的增长而向古人心境后退，然而，没有资料表明陈树人像高剑父那样对传统经典有深入的临摹和学习，这样，早年居廉的教导和在日本学习的经历就成为陈树人重要的资源。他与高剑父、高奇峰在师从居廉、跟随孙中山的政治立场和留学学习日本画上的经历相同，他与高氏兄弟也有着共同的“艺术救国”的理想，尽管他没有参与“新国画”的倡导，但仍使得人们愿意用“二高一陈”、“岭南三杰”来表述岭南画派的这三位代表。[17]

方人定

方人定（1901—1975）于1929年4月参加了国民政府教育部在上海举办的第一届全国美术展览会，之后很快去了日本留学。之前，他作为法政学校的学生进入高剑父的春睡画院，1925年他又考入国立法官高等学校（1930年改为广东法科学院），这期间一直因喜欢绘画而多少有些荒于法学。他在1935年《自述》中的记录显露出他这个时期的精神状况：

十年前，予曾毕业于广州法政专门学校，及广东法官学校高等研究部。初，未尝不欲致力研究政治法律，然终觉法学政治学，对于予的心境，无丝毫慰藉，乃于课余之暇，辄取旧藏之历代古画临摹，四五年中未尝间断。然又觉得此不过古人宝贝耳，非予所应终日模拟。读律耶？学画耶？在徘徊歧路的当中，幸于民国十二年春，得与予属忘年交的好友许斋先生之介绍，学画于高剑父先生之门，由是每日必在高先生的画室学习，自谓颇不怠，益以受高先生之感化，研究法律政治之志向，更烟消云散，不久便将法律书籍尽送友人，或付一炬，以坚予志。[18]

1923年，方人定还是法政学校的学生，可是之前，早在1921年广东省第一届美术展览会出现了高剑父、高奇峰等人的"新国画"的时候，方人定已经在内心确定了自己属于这个趣味集团中的一员。以后，他似乎非常敏锐地发现关于艺术的全新看法不仅仅局限于广州这个城市，他告诉他的朋友和论战方："近来国内的艺术家，多主张需要相当的方法，来表现情绪的完成，以理性调和情绪，换言之，是要'真美合一'完成新艺术。"方人定在他的《文人画与俗人画》里使用的词句很容易让人联想到林风眠在1926年发表在《东方杂志》第22卷第10号上的《东西方艺术之前途》，在这篇文章里，林风眠在谈及艺术与宗教时使用了"理性与情绪之调和"这类表述；在1927年的《致全国艺术界书》这本小册子里，林风眠更是论及"感情的安慰"这样的问题。在《国画革命问题答念珠》一文里，方人定干脆使用了最为简洁的文字："提倡国画革命，不只是我们，上海也有人，北京也有人。"[19]这种表述反映出趣味集团论战双方在当时的对立情绪。

1927年的争论也许让方人定产生了太多的疑惑，论战对方举出大量的例子证明高剑父等人抄袭日本画的事实让这位缺乏依据的年轻人无所适从，逐渐，他对老师的教学作风产生了意见，连同他要通过人物画使绘画反映现实以至需要学习西洋技法的看法，促使他最终去了日本。[20]方人定在日本就读于日本美术学校研究部，并兼在川端画学校和二科会主办的骏河台洋画研究所学习素描和油画。在日本，方人定证实了黄般若的意见，并对自己在没有依据的前提下为高剑父的抄袭作辩护感到内疚。1931年的"九一八事件"之后，方人定短暂回国，对高剑父有过劝说。其间，方人定完成了《到田间去》、《雪夜逃难》、《战后的悲哀》和《风雨途中》，这些人物作品都是以普通人以及他



9-5 方人定 《到田间去》 1932年

中国画 181×94cm

们的生活与命运为题材，表现出画家从事人物画创作的初衷。他在同时期完成的《归猎》因其特殊的构图而让人吃惊：从来还没有画家像他这样以一种局部的近镜头的方式安排画面，观众在精心细致欣赏画中美丽猎物的同时，仍然会被这样的特殊构图给打扰。

方人定在日本和回到国内期间也画了很多美女与人体，这些作品表露出了画家对西洋趣味的偏好，而在技法的处理上，他的作品显示出缺乏像林风眠这类留法画家所具有的那种坚实的学院基础和准确的西方趣味的训练，看来，与高剑父、高奇峰所经历的一样，受日本画家改造后的写实方法是方人定学到的方法。因此我们可以看到，最初日本画家向中国画家学习，这样的结果颇让很多中国传统主义画家欣慰，可是，明治之后日本画家向西方学习进而改造"南画"，形成了日本特有的日本画。现在，中国画家在使用笔墨砚台纸绢不变的情况下，向日本画家学习写实人物画，其效果的怪异和阴靡是不难想象的。就像大多数留学日本的画家作品中反映出来的那样，他们究竟经历了多严格的素描与基础训练是值得怀疑的。没有准确娴熟的人体把握，没有对人物的情景化的准确体悟和性格刻画，即便是描绘风雨中饥寒交迫的贫苦人们，人物的形象也是概念化和被美化的（贫苦的女性被仕女化），这种表现与留欧画家的人物画形成了明显的对比。方人定的这些人物画构成了 20 世纪二三十年代中国画家学习西方写实绘画技术过程中的特殊文献。他以特殊的图像样式给我们提供了那个特殊历史时期画家对造型的理解脉络，在理解传统文人画之外的视觉方式和趣味方面，他的画提供了东西方图像的差异表现和在融合中的实验范例。在 1936 年上海个人展览的目录上，方人定写了如下的话：

居东邻时，彼邦人士，说我的画为南画，南画者，中国画也。今国人有谓我的画为非纯国画，若以质诸欧美人，则当然否认为西洋画。既非西洋画，日本画，又非纯国画，是什么画呢？非人定自己之画乎？中国画，西洋画，日本画，以至埃及印度画，何必要争论它，我只知道纯粹绘画。[21]

1938 年，方人定在香港举办抗战画展[22]，对现实的关怀使他非常直接地将绘画用在对现实的反映上：

绘事千年靡靡风，
闲花野草内容空。
敌人践踏神州日，
抗战英雄入画中。

方人定的这种用艺术直接反映现实的态度与思想，的确与那些传统主义画家的立场有明显的距离。这年底，画家去了美国举办展览，结交朋友。在方人定于 1941 年回到香港时，他与原来春睡画院的同学伍佩荣、李抚虹、黄独峰、黄霞川、赵崇正、司徒奇、黎葛民、罗竹坪组织了"再造社"，并于 2 月举办了"再造社第一次画展"。这个"联合个性坚强、思想前进的艺术同志"的"再造社"实际上是一次学生对老师权威的颠覆，成员们的目的是希望更为自由地发展自己的艺术。[23]但是，从他们实际的作品看来，也仍然是在"折衷中西，融会古今"——这是岭南画派艺术家们的口号——的国画革命之下在形式上的有限变化。1942 年，方人定还写出了《中国绘画之前途》，以表达他坚持绘画反映现实的立场。40 年代，方人定兼工带写画了一些历史题材的人物画，而在 1949 年之后，他的人物化就融入了表现新社会的人物与事件中，语言本身没有多大的

变化。

潘天寿在1926年出版的《中国绘画史》(商务印书馆)中使用的文字能够使我们在若干年后感受到岭南画派当时给人的基本印象：

> 至中土画家，受欧西画风之影响，而成折中新派者。民国初年间……较有力量而可注意者，则为广东高剑父一派。高氏，于中土绘画，略有根底，留学日本殊久，专努力日人参酌欧西画风所成新派，稍加中土故有之笔趣；其天才功力，颇有独到处。其作风，与清代郎氏一派，又绝不相同，近时陈树人、何香凝，及高剑父之弟高奇峰等均属之。惜此派每以熟纸熟绢作画，渲染背景，使全幅无空白，于笔墨格趣诸端，似未能发挥中土绘画之特长耳。

正如高剑父、陈树人对“岭南画派”这个旗号本身并不十分认可，宁可将他们的风格称之为“折衷派”一样，[24]“岭南画派”的确也不是一个在组织与风格上有意识形成的派别，我们甚至可以将1941年“再造社”的产生视为高剑父绝对权威的丧失，之后更为年轻的画家开始面临着新的艺术问题与解决途径的选择。可是，一旦人们使用了这个词汇，并且在艺术家和批评家的日常表述中流行开来，所产生的影响力就使其成为一个可以被任意使用的工具，形成以此为旗号的势力集团。文献表明：“岭南画派”的主要画家中只有高剑父于1937年根据教学的需要写出了艺术思想的断想；高奇峰没有留下太多的艺术思想文献，陈树人经常以诗歌的方式谈及感想，对称的用词显然弱化了思想的表述，在思想上他也似乎没有更多系统的观点表达。只有在受到论敌的攻击时，高剑父才指使学生方人定与黄般若进行了一场关于新国画问题的讨论，尖锐和充满情绪的文字完全不应该被视为“岭南画派”的理论宣言，事实上，方人定在1941年之后完成的文字仅仅是对自己艺术经历的总结与认识。因此，将“岭南画派”视为一个时期发生在广东地区主要是广州的艺术思潮和现象可能更为适当。在“岭南画派”这个历史名词下，如果不过分追究风格和思想的一致，人们可以列出的主要画家的名单还有：关山月、黎雄才(1910—2001)、黄少强(1901—1942)、赵少昂、杨善深。在这些画家中，黄少强的境遇悲苦，所以，写实的方法也许最为适合他对现实生活的表述，只是在他的艺术中，笔法与构图更多地表现出那个过渡时期的情趣。



9-6　关山月　《今日之教授生活》　1944年　中国画　116×64.3cm　关山月美术馆藏



9-7 黄少强 《赏音》 1931 年 纸本设色 135×190cm 广东美术馆藏

高剑父在他的《我的现代绘画观》里将古人的“中庸之道”这个儒家专有名词与他的“折衷”和“革新”联系起来，其中的含义是简明的：就是将“中外古今的长处”给予利用。不过，文字陈述不是艺术实践，被称之为“岭南画派”的那些画家在“折衷”与“融合”的过程中面临的问题都是因人而异的。至于“折衷中西、融会古今”这个口号，几乎就是 20 世纪二三十年代那些所有希望通过西方艺术改变中国艺术现状的艺术家共同的观点和看法，任何人都可以在“折衷”一词后面作无限阐释，只是每个人采取了不同的表述而已。

注释

1 我们可以将《〈真相画报〉出世之缘起》作一个完整的引用：

战事告终，南北统一，民国成立，共和伊始，吾华之父老昆弟，拭目以观自由平权之郅治者，斯其时矣。然时局变幻，不可端倪。唯事物无突然发生之理由，虽变态百出，必有所根据在焉。变迁之原因有三：一曰社会生活之状态，二曰国民模仿之心理，三曰历史遗传之习惯。知斯三者，则将来之时局为何如之时局，匪第可以讨论其是非得失，且

可以匡之使正，而国利民福赖焉。夫不知吾民国已往之历史者，不足以知我国现代之状态，更不足知我民国将来之结果。本报有鉴于此，特集合躬亲患难、组织民国之知己，相与讨论民国之真相，缅怀既往，洞察现在，默测将来，以美术文学之精神，为中华民国之前景，分类制图，按图作说，旨趣所在，略述如下：一、本报以监督共和政治，调查民生状态，奖进社会主义，输入世界智识为宗旨；二、本报全册以文学图画构成，或庄或谐，或图或说，社会状态，时局变迁，无微不显，无幽无著，为我国空前之杂志；三、本报执笔人皆民国成立曾与组织之人，今以秘密党之资格，转而秉在野党之笔政，故所批评，用皆中肯；四、本报每10日出一册，每册万余言，图画丰富，材料优美，为美术界不可多得之伟作；五、本报为民国之真相，实为中华民国国民不可不读之唯一杂志；六、本报准五月内出版。（转引自王中秀：《黄宾虹年谱》，上海：上海书画出版社2005年版，第95页。）

2 转引自韦承红：《岭南画派——中国现代绘画的变革者》，沈阳：辽宁美术出版社2003年版，第67—68页。

3 通常著述以为"方黄笔战"开始于1926年的这次展览。可是，鉴于"二高"早已在不同出版物和展览会上推出了"新国画"，而黄般若于1925年已经正面地提出了"二高一陈"的"剽窃"、"抄袭"问题，对于国画的"新"与"旧"的问题已经展开讨论，所以，方人定于1926年发表的《新国画与旧国画》应该视为对论敌的回应。

4 转引自黄大德：《民国时期广东"新""旧"画派之争论》，载《岭南画派研究》，上海：上海书画出版社2003年版，第59页。原作者引自方人定《岭南派画历史》未刊稿。

5 黄般若著、黄大德编：《黄般若美术文集》，北京：人民美术出版社1997年版，第21—22页。

6 黄般若著、黄大德编：《黄般若美术文集》，北京：人民美术出版社1997年版，第24页。

7 黄般若著、黄大德编：《黄般若美术文集》，北京：人民美术出版社1997年版，第24页。

8 在康有为的改良主义立场、陈独秀法国革命的出发点以及林风眠对艺术发展自身逻辑性的重视之间，我们可以发现诸多的差异与不同。

9 在政治立场上，高与潘没有原则上的区别，1909年，高剑父与潘达微、徐宗汉共同担任同盟会广州分会的领导人。早在1905年，高剑父与潘达微以及陈树人、何剑时、谭云波、陈垣在广州还共同创办了《时事画报》。陈树人在1911年与潘达微、邓慕韩在《平民日报》上有过合作。

10 黄小庚、吴瑾编：《广东现代画坛实录》，广州：岭南美术出版社1990年版，第311页。

11 在黄大德《任真汉先生答问录》中有这样的记录：

二十年代的方黄笔战，是涉及高剑父作伪的文坛笑话。当时高剑父游日本回来，开了一次个人画展，展出的画中有一部分有"剑父"署款，被一些在日本学画的人认出是日本画匠的行货，在东京的银座街头店中陈列推销，每幅定价二元，画的是夜月下的狸猫，或枫树上的猫头鹰，及水村小景等，都是大约尺二三阔、三尺高的绢本或纸本，较多是绢本画。胡根天老师就指出过。我在香港艺术馆看过展出，高剑父画展就有三幅是这样的日本画家作品，并非只是临摹，而是借人家的画来写上剑父两字的画。为此，黄般若在广州《国华报》上，予以揭发，高剑父当然极力否认，但他的文笔不易听用，乃请做律师的方人定代笔作答，由此展开笔战。黄般若当时年少气盛，文字尖酸，而且了解日本画坛情况，搜罗一

些日本画家的作品图片，与折衷派所自诩创作的画拍成照片，并列刊在报上，简直使折衷派没有反击的余地。当时折衷派所持的“创作”依据，一成不变是学张僧繇，说他们的画不过是比旧派师法明清者更穷溯至六朝，表示折衷派实为复古派。这样一来，公开的论争便停止了。（载《美术史论》1995年第1期）

12 高剑父：《我的现代国画观》，原载于广州美术学院岭南画派研究室编《岭南画派研究》，广州：岭南美术出版社1987年1月第1辑，第9页。

13 在何锦灿的《高剑父及其新国画运动》和李伟铭的《高剑父留学日本考》里，都将高剑父第一次赴日求学的时间断为1903年，第二次是1905年。见李伟铭：《高剑父留学日本考》，载卢辅圣编《朵云—中国画研究》（总第44期），上海：上海书画出版社，第75—76页。

14 转引自李公明：《高奇峰艺术论》，载《岭南画派研究》，上海：上海书画出版社2003年版，第155页。

15 转引自李伟铭：《陈树人》，石家庄：河北教育出版社2002年版，第42页。

16 在《陈树人近作》的“序”中，徐仲华有这样的记录：“他绘山水时，先拿速写簿勾就了很正确的轮廓，一峰一涧，一草一木，多有注明画色，然后回到画室中把该画放大敷彩。”

17 高奇峰没有直接师从居廉，但是跟从高剑父学习到居廉的手法。

18 转引自郎绍君：《方人定》，石家庄：河北教育出版社2003年版，第6页。

19 转引自郎绍君：《方人定》，石家庄：河北教育出版社2003年版，第12页。原文发表于广州《国民新闻》（1927年6月26日版）。

20 方人定的妻子杨荫芳在1990年的回忆经常被学者引用：

去日本留学，这是当时的社会风气。但方人定去日本有更复杂的原因。一是和黄般若论争后促使他进行了反省，觉得自己对日本画和西方艺术一无所知，或仅知皮毛，就奉命去和人论争，侈谈折衷，着实可笑；二是黄般若他们一口咬定二高一陈是剽窃抄袭日本画，言之确凿。到底抄没抄，抄多少，怎样抄？他也想借此揭开这个谜；三是他和高剑父相处数年后，他认为高剑父只想传衣钵，画法一定要学他的，学得似，他就高兴，另眼相看，学得不像，就对你敷衍了事。方人定觉得长此下去，必然就失去自己的个性。他针对高剑父不擅长画人物画的特点，决心走与高相反的路子，画人物画。这又促使他决心到日本研习西洋的人体素描技法了。在日本我和他刚认识时，他求我带他到我们班的画室去画人体素描。我问他为什么对人物那么感兴趣，他说，画人物能反映民间疾苦，也能发挥自己的艺术个性。（《杨荫芳女士答问录》，载黄般若著、黄大德编：《黄般若美术文集》，北京：人民美术出版社1997年版，第188页）

21 转引自郎绍君：《方人定》，石家庄：河北教育出版社2003年版，第100页。

22 正是在这次展览会上，方人定与十年前的论敌黄般若第一次见面，并结为朋友。

23 方人定在几十年后（1970）解释“再造社”的三个口号时说：“这是我在1941年在香港再造社画展特辑的前言或序言里所拟的概括内容。当时是反对高剑父家长式的师生关系而组织再造社，社名是我拟的。当时尚不解阶级二字的解析，本意是无等级；再造社，是一个画社组织，都是高剑父的学生，因不满高剑父的家长制，组织起来反对他，但不久被他逐个收买，各个击破，又因香港沦陷，各人散了，再造社散了。”（转引

自郎绍君：《方人定》，石家庄：河北教育出版社 2003 年版，第 100 页）

24 “折衷派”一词最早出现在 1912 年第 11 期《真相画报》上。这个时期“二高一陈”的画风显然受日本画家的影响，可以想象，此时他们使用“折衷派”的含义是从日本画家那里间接学习到的西方绘画技术加上中国传统的材料与方法。以后，他们在不同的场合与出版物中使用了“新派画”、“现代画”、“现代国画”这类内涵相同的词汇。

10

学校与社团

学校

西方思想获得了传播，但是如果没有权力、系统知识的传授以及赞助人的支持，知识分子任何敏感的好奇心都是没有具体结果的。撇开土山湾工场这类教会场所不论，从正规学校教育来看，西方绘画艺术在中国的引入的确是星星点点的，几乎没有人能够想得起曾经有约翰·弗赖尔——他著有6卷本的《西画初学》(*Primer of Western Painting*)——和J. M. W. 法纳姆——他翻译了《绘画初步教程》(*First Lessons in Drawing*)——这样的西方人翻译的绘画技术书籍在中国出版，因为这些初级读物的确影响太小。此外，年轻人完全没有任何权势，他们缺乏赞助人的支持，在大街小巷能够看到的装裱店和画店里充斥着传统工具和宣纸，却很难看到一幅小小的油画。至于在不同场合的名流雅集中，人们谈论所有的问题，而偏偏不太是与油画有关的话题。不过，上海的个别小书店对外国画册的销售仍然让那些渴望了解西方的年轻读者能够产生模仿的冲动。与前辈或者那些稳重的成年知识分子不同，年轻人没有过多地思考资源是否具备，他们往往不顾一切地通过具体的行动去表达他们认为有希望的东西。当发现在旧式环境中难以获得新知与发展的时候，他们便会亲自动手去建立新的世界，尽管一开始具有十分业余和似是而非的性质。[1]

1911年冬天距武汉的枪声发出的时间并不久远，刘海粟、乌始光、汪亚尘、丁悚等年轻人创办了他们的私立上海图画美术院。只有17岁的刘海粟为这个学校确定了目标：

第一，我们要发展东方固有的艺术，研究西方艺术的蕴奥。

第二，我们要在惨酷、无情、枯寂的社会里尽宣传艺术的责任，并谋中华艺术的复兴。

第三，我们原没有什么学问；我们却自

信有研究和宣传的诚心。[2]

这时，刘海粟还没有去过日本或者欧洲，他对西方艺术的了解仅仅依赖于一些印刷出版物。很可能是中国知识传统的力量，使得关怀这个民族的年轻人很容易将任何一项事业与国家和民族的整个命运联系起来。在一个变革的时代，责任在有知识敏感性的年轻人那里似乎是一种本能——科学与实业能够救国，那么艺术是否也应该是救国的途径之一？既然拯救这个国家的力量来自西方，来自以科学为基础的文化思想，那么，艺术是否也应该通过对西方艺术的学习获得复兴呢？这个逻辑是那个整体主义革命时代的特征，社会、文化以及制度的变革在"救国图存"的目标下构成整体性努力，儒家的"经世"传统成为年轻人的思想资源，导致西方艺术对中国艺术家的影响一开始就不仅仅是形式上的，而更多地是道德主义的、政治的甚至民族主义的。

"研究西方艺术的蕴奥"的目的包含着对传统艺术思想的怀疑，刘海粟使用"蕴奥"这个词汇表明了年轻人对西方艺术的理解从一开始就不是形式主义的，起码是给予了西方艺术形式一个思想空间的可能性。同时，对西方艺术的这种理解也在一开始就不同于像金城那样的传统主义者。

创办新兴艺术学校不是从这几个年轻人开始的。在第一章里我们已经叙述了上海土山湾画馆传教士传授西方艺术的历史。今天的艺术学院的学生如果看到土山湾宗教教育机构在1907年编辑的以希腊石膏像素描为范画或示意图的教材《绘事浅说》、《钢笔习画贴》，仍然会产生亲切感。只是从更为系统的人文学科教学的安排这个教学结构上看，那些虔诚的传教士与他们的中国学生之间的关系仍然是作坊式的，缺乏现代教育系统的。我们知道徐咏清、周湘、张聿光、丁悚是土山湾画馆的学生，他们在西画造型方法的基础上，掌握了部分水彩与油画技法，以至人们普遍认为他们是月份牌和其他商业绘画的真正促进者。也许之后出现的过分商业化和媚俗的美人图没有给那些真正关心艺术变革的人——例如吕澂、刘海粟以及林风眠——留下持久的好印象，但是令人不能忘记的是，作为"艺术叛徒"的刘海粟早年正是在周湘的"背景画传习所"了解西画理论与技法的。这类微妙的事实既然引发了以后重要的历史事件，也就足以说明今天所看到的巨大变化仍然是从一点一滴或者某个契机开始的。

有两所不可忽视的学校是南京两江师范学堂和浙江两级师范学堂。在清政府正式取消科举考试的1905年，李瑞清(1867—1920)在创立于1902年的南京两江优级师范学堂设置了图画手工科，具体科目有素描、水彩画、油画、透视，教学方法采用了日本的绘画教学体制。能进行这样教学的中国老师不多，所以学校聘请了日本教师。按照当时的学生姜丹书的说法，南京两江优级师范学堂培养的学生是"我国第一辈的艺术教育师资"，甲乙两班共计六七十人毕业之后被分配到江苏、安徽、江西、四川、山西、湖南、贵州、广东、浙江等省份城市从事师范美术教育，他们像培育出的秧苗被移植到各地，使得艺术的园地得到了更为广泛的扩展。在新的艺术教学中，传统书画的命题仍然存在，不过，学校的考试增加了西画技法(例如水彩)，要求学生描绘的内容出现了"海面浮一巨舰，远岸烟雾迷离，楼房隐约，作深夜之景"这样一些新的视觉景观。我们很容易想象，既然有日本教官在学校任教，他们会将类似皇家海军击败离旅顺口港不远的俄罗斯舰队的辉煌战绩等引申借用作

为考题。我们将这样的描绘内容与芍药牡丹相比较就不难发现，这时的绘画学习已经显露出观看对象的变迁。潘天寿在他的《中国绘画史》附录部分《域外绘画流入中土考略》关于李瑞清时期的记录中可以了解到这个学校教学的情况：

道人（李瑞清）固笃学君子，尤长于书法绘画，一志提倡艺术教育；且以既废科举而兴学校，则直接需要之艺术师资，为数甚夥。与其输耗巨大经费、派遣多数学生出洋留学，不如添办艺术专科，延聘少数外国学者来华教授之为经济与简便。但当时该校制，仅规定开设文学、数理、史地、农博、理化等科，而艺术不与焉。道人乃咨询校中之诸外国教授，汇集东西各国师范教育设科之陈例，拟订艺术专科之办法，条陈学部，奏准添设，乃于光绪三十二年（1907）实行创办此科。连开两班，约造就师资五六十人。所聘西画及中画教授，为日人盐见竞、亘理宽之助及萧厔泉等，如凌直支、文渊、吕凤子以及姜敬庐先生辈，皆该校毕业生也。查该科办法，约略与东京高等师范之艺术科相仿。[3]

1911年冬，该学校停办。从这个学校毕业并在艺术教育领域具有名声的学生有汪采白、沈溪桥、李仲乾、吕凤子、姜丹书、唐尧臣。

1912年，浙江两级师范学堂采用了日本学制，设立图画手工科。这所于光绪三十三年（1908）成立的学校校址是科举会考乡试的场所杭州贡院，新设的图画手工科，正是毕业于日本东京高等师范学校的经亨颐与刚刚从南京两江师范学堂毕业的姜丹书共同努力的结果。这时，除了聘请日籍教师外，从日本回来的李叔同、曾孝谷等已具备科学方法和绘画学科知识的中国教师开始在这里教课。学校采用的教材是商务印书馆出版的《铅笔画范本》和《水彩画范本》，尽管日本教师吉加江宗二的"绘画技术比较高明"，但是他的教学限于临摹。正是中国教师李叔同开始了新的教学方法。李的学生吴梦非在很多年后回忆："李叔同先生教我们绘画时，首先教我们写生。初用石膏模型及静物，1914年后改习人体写生。"[4] 教学期间，李叔同还提供了由他自己编写的西洋美术史教材。这个学校培养的著名学生就有丰子恺、潘天寿、李质平等。

正如我们已经论及的，辛亥革命之后，蔡元培在美学与美育方面的努力形成了普遍的思想号召，这个时期的年轻人似乎减弱了对传统书画教养的兴趣，甚至不予理会，鲁迅将"美术"和"美感"看成是中国人没有的东西，需要由新的艺术教育来赋予。所以在蔡元培希望"用美感之教育"培养新人格的同时，鲁迅则呼吁"以发美术之真谛，起国人之美感，更以冀美术家之出世也"，他表述了对于国民进行审美教育的重新审视。这样的结果是，那些接受西方艺术影响的人决意通过教育的方式来传播新的艺术并且培养新的艺术人才，他们觉得仿佛开始了一个前所未有的事业。新的艺术思想和概念在西方文化强烈的影响中将中国画和西方艺术进一步地分离开来，新潮所构成的空气在教育和出版的辅助下，将传统书画更为彻底地从现代文化思想和观念中分离出去，保守的书画家对新画的抵触和年轻人有意学习西画的风气加剧了这个不知不觉的分离。尽管有很多使用笔墨砚台的画家继续从事着传统书画的改造，可是，对于那些将精力投入到掌握西画技术的年轻人来说，应该安排专门的时间去学习全新的知识，同时，中西绘画在技术和方法上的差异也容易引导学生对两种绘画艺术作分离思考。

年轻人对开办新学校充满自信，很可能

是由于刘海粟家庭在财力上的支持，使得学校的开办成为现实。我们可以从一个关于创办学校的记录中看到那些生气勃勃的年轻人的工作情景：

民国二年春季起，我每天到乌始光家里补习英文，晚间在四川路青年会夜馆念书。这一年冬月，在一天早晨，在乌始光家里遇见了刘季芳（就是现在上海美专校长刘海粟）。季芳和始光都在周湘背景传习所为画友，从那天起，还合了丁悚、夏剑康、杨柳桥等五六人，想筹备一个图画学校。那时候季芳比我小二岁，始光比我大九岁，始光在上海住得久，普通的英语，很能对付，所以比我们经验丰富些。我会见季芳那天中午，始光请客，邀季芳与我三人便到乍浦路日本人开的料理店"宝亭"午餐，从窗门中望去，看见对过墙上有一张召租纸条，那栋半中半西式的房子，又禁闭着，知道是出租。餐后打听房价不贵，就由始光去赁定那间房子，试办学校的起点，也就在那个场所。[5]

陈抱一在1942年回忆刘海粟等人创办的这所学校时描述了如下的情景：

"美专"开始之后，至少上海的洋画情趣，也渐见波动起来；在上海学习洋画的人，也逐渐多了。当时，初期"美专"所教的，似乎除了本科之外，还有函授科和木炭肖像画科等。那时"美专"，不仅有在上海的若干学生，也有内地的或外埠的学生（因有函授科）。当时的函授法，就是以一幅作为范本的画，添附一张手写的说明，卷在一根轻短的圆木条上寄去；学生临了之后，又连同作品寄回学校批改，这种方法。[6]

这所于1915年才在沪海公署立案的学校，最初仅有十几个学生。1915年，学校更名为"上海图画美术学院"，这年学校开始雇用男孩做模特儿；1917年，教育部官员对学校进行了一次考察，官员"沈彭年谓教育部六年度预算已将美术学校列入"，不过这年上海图画美术学院因为展出人体习作而受到攻击。8月，刘海粟阅读了蔡元培的《以美育代宗教说》后颇受启发，学校开始有了经常外出写生旅行的习惯；1919年12月，刘海粟发起组织校董会，他首先寻求蔡元培的支持，在蔡元培的提名下，梁启超、袁希涛、沈恩孚、黄炎培成为最早的校董；1920年，学校再次更名为"上海美术学校"，创办《美术》杂志，这年学校开始招收女生，并使用女性模特儿；1921年，学校更名为"上海美术专门学校"；1922年，蔡元培被推为校董会主席，刘海粟被聘请为教育部"新学制课程纲要起草委员会"艺术课程纲要的审核员兼起草员，陈独秀被邀请到上海美专校友会演讲；1925年，学校师生参与了针对"五卅惨案"反对帝国主义的罢工、罢课、罢市的抗议潮流；1927年，刘海粟成为军阀通缉的13位知名人士中的一个，其中还有校董黄炎培；1930年，学校更名为"上海美术专科学校"，同年11月举行19周年校庆时，"热闹非凡，盛况空前"。30年代，学校的政治背景渐渐变得复杂起来，学生中间经常出现具有政治倾向的社团并且成为校方警惕的对象，到了1935年，学校学生开始走上街头，参与抗日宣传，直至投入到抗日的实际活动中。[7]

无论如何，上海美专所具有的积极力量来自那些关心国家与民族进步的知识分子以及接受西方新学和新思想的年轻艺术家。正如我们已经提到的，蔡元培成为新一代艺术教育的思想指引者和实际的支持者，刘海粟在很多年后回忆道：

我对于他在北大倡导的学风很赞赏，决

心加强教学力量，除聘请了一批名教授外，还邀请蔡先生、康有为、梁启超、高剑父、郭沫若、胡适、章士钊、叶恭绰、徐志摩等著名人物来讲学，较早地实行了男女同校，学生选课比较自由，组织学生到风景区旅游写生，也组织他们成立歌咏队，课余剧团，常常演出话剧和京剧，编辑《美术》杂志，这些都是受了北大的影响。[8]

在上海美术专科学校的校董会和教师的名单上能够查找到太多著名的学者、艺术家和艺术教育家的名字，这个长长的名单几乎构成了20世纪中国艺术历史链条的重要部分。[9]



10-1 上海美术专科学校学生在野外写生(20世纪20年代)

1918年4月15日成立的“国立北平美术学校”是中国第一所国立美术学校。自从蔡元培接任教育部总长以后，美育就成为国家教育事业中的一个重要部分。1918年，教育部决定实施专门的美术教育，在蔡元培的建议下，由毕业于日本高等美术学校的广东香山人郑锦任第一任校长。最初，按照教育部的要求，这个学校培养的学生的未来方向是普通学校的教师、社会教育事业以及实用性艺术与设计人才。1921年，正式更名为“北京美术专门学校”，此时的教师有陈师曾、邓以蛰以及从法国留学归国的吴法鼎等；1925年，学校增设了音乐、戏剧二系；1926年初，林风眠从法国回国，受蔡元培的邀请，经过票选和教育部的批准，林风眠接任该校校长。可是，将这个时期新的艺术教育作为一种单纯的学科教育看待是不准确的。当时，许多人还不认识林风眠，他们也不是很清楚林的真正目的是想“为中国艺术界打开一条血路”，是希望将在欧洲获得的知识用于新艺术的产生。由西洋画、图案画和中国画系学生组织的“形艺社”是学校若干学生组织和团体中的一个，林风眠参加了这个思想激进的团体的活动。1927年4月

11 日,《晨报》登载了“形艺社”展览会宣言:

我们要打倒一切传统的艺术,我们要打倒一切为阶级而制作的艺术,我们要打倒非人间所谓为艺术而艺术的艺术,我们要创造新艺术,我们要建设为全人类的艺术,我们要使艺术深入人望,不是一种与人无关的天上的东西。我们个人有了以上的志向,我们为集中势力,我们为运动扩大,我们为相互督促研究,所以我们有了形艺社联合组织。

这种激烈的口号几乎就是“五四运动”激进思想中的一部分,那些表现“澹泊”的旧艺术因为与激发健康的“感情”无关,所以成为被打倒的对象。林风眠的确受到蔡元培的深刻影响,他将一切社会问题归之于“感情问题”,通过艺术对感情的抚慰将使人们获得好的素质,这个逻辑意味着像宗教能够起到的作用那样,艺术也可以使人“感情得以安慰”。



10-2 上海美术专科学校第 17 届西画系毕业班的教师、学生与裸体模特儿合影

没有经历过这段历史的人很难清理出一个清晰的线条,总之,1927 年 4 月 12 日,蒋介石开始在上海发动清党,国共合作彻底破裂;4 月 28 日,与共产党人李大钊同时走上刑场的还有北京美术专科学校学生方伯鹜(国画系学生)和谭祖尧(西画系学生)。

差不多一年前，学校的学生就已经参加了3月18日在天安门向段祺瑞政府请愿示威的活动，西画系学生姚宗贤在示威活动中被卫队开枪射杀。学校先后成立的“光艺社”、“红叶画社”、“西洋画社”、“心琴画会”以及“一五画社”的成员都不同程度地将艺术与社会联系起来，人们很难简单地将学生的努力仅仅局限在学习艺术的范围。尽管政治现实难以廓清，军阀的暴行似乎仍然没有影响年轻的校长通过艺术活动对社会给予冲击的积极性与勇气，5月1日，林风眠集中大多数社团，组织了大规模的“艺术大会”，通过大型美术展览会和音乐、戏剧的演出，试图干预、影响社会。艺术大会的口号是激进的：

打倒摹仿的传统的艺术！
打倒贵族的少数独享的艺术！
打倒非民间的离开民众的艺术！
提倡创造的代表时代的艺术！
提倡全民的各阶段共享的艺术！
提倡民间的表现十字街头的艺术！
全国艺术家联合起来！
东西艺术家联合起来！
人类文化的倡导者世界思想家艺术家联合起来！[10]

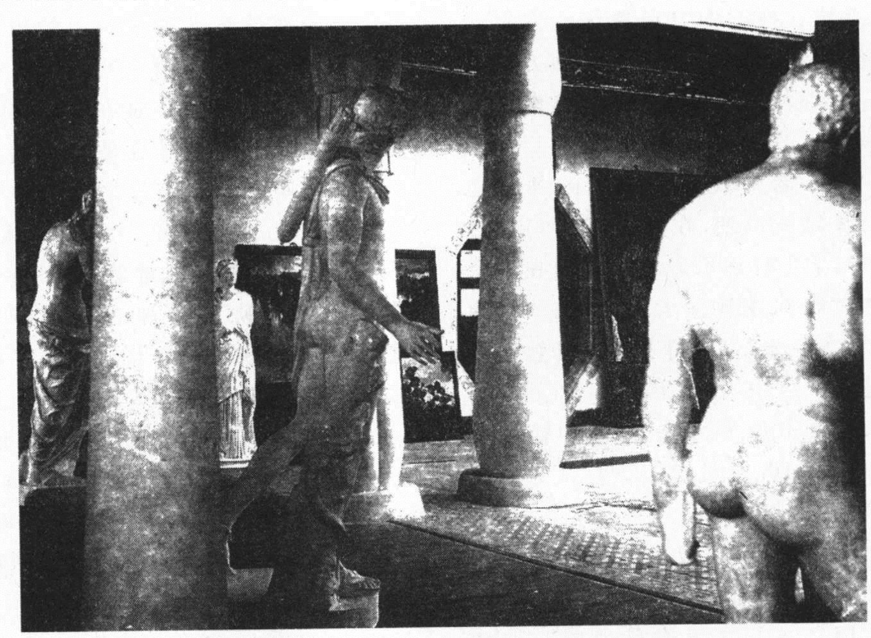


10-3　刘海粟（中立披大衣者）与上海美术专科学校部分师生在旅行写生途中

这些激烈的口号很容易使人想起陈独秀几年前果断的号召而不是蔡元培富于教养的训导。蔡元培希望年轻学生通过对艺术系统的学习和研究，培育出新的人格和道德观念，以从根本上解决这个民族的精神问题；而对那些接受欧洲思想的校长和师生来说，他们事实上经常将艺术作为攻击社会与现实的武器。可以想象，像这样仅仅充满激情而没有冷静的政治策略的艺术活动是不可能持久的，当局对学校的这类活动给予了禁止。秋天，学校被并入八所学校合并的“北京大学”，“艺专”被改为“美术专门部”。

1928年,“美专部”恢复了“艺术学院”的名称,这年的学院院长是徐悲鸿。之后学校经历了若干次名称与学制的改变,在1937年抗日战争时期,学校甚至迁徙异地,与杭州艺专有过一段时间的合并。人们在学校教师档案里能够看到许多重要的名字,例如陈师曾、王梦白、姚茫父、刘开渠、雷圭元、李苦禅。

于1928年3月在杭州成立的“国立艺术院”同样是蔡元培推行美育、艺术教育的结果。1927年,蔡元培被委任为教育部大学院院长,国民政府教育部举行了“全国艺术教育委员会”的第一次会议,筹办全国首届美术展览会与筹建国立艺术大学是会议的两个重要提案。受蔡元培邀请的林风眠在这个时候对于之前的工作多少有些检讨,他在《致全国艺术界书》中认为“艺术运动如果想很快发生一点作用,国立的艺术教育机关是必需的”。



10-4 1928年国立艺术院收藏的石膏像(冯叶提供)

与刘海粟一样,林风眠受蔡元培兼容并蓄的学术思想影响,除了有林文铮、吴大羽、李金发、蔡威廉、王悦之、刘既漂、方干民、李朴园、叶云、李超士和法国人克罗多这样一些推动西画的教师外,同时,林风眠也将国画与西画的教学放置在一个系里,这样的结果是,那些偏重一方的学生对于中西绘画有了参照、对比的学习环境。“介绍西洋艺术;整理中国艺术;调和中西艺术;创造时代艺术。”林风眠的这个主张与他在北京的学生喊出的激进口号多少有些不同。教学的内容一开始就不简单是教授西画而贬斥传统艺术,在认清楚了时代变化不可避免的前提下,他们对东西方艺术的看法与那些激烈探讨东西方文化和思想相结合的知识分子的观点有不同程度的相似。不过,按照蔡元培的考虑,全面改变旧人格的方法就是重新输入新的知识体系,所以他在开学典礼上的讲话沾染了浓厚的西方学术语气:“大学院在西湖设立艺术院,创造美,使以后的人,都改其迷信的心,为爱美的心,藉以真正完成人们底生活。”这时的“美”这个字,与人们习惯

的迷信和宗教心理相去很远，在视觉对象上，希腊、罗马以及欧洲艺术中的形象成为替代菩萨、门神以及其他日常生活中所能看到的民间图像的新形象，并且被认为是培养新人格的"美"，这样的"美"被用于真正实现人的健康生活。学校非常重视素描，而学习素描的方法自然离不开欧洲艺术学院那样的石膏与范本。事实上，大多数留学法国的年轻人在回到祖国之后，传播的是另一种观看世界的方法。种种西方形象影响着年轻人并唤起他们全新的感受，在熟悉西方形象的过程中，年轻人的心理与视觉习惯渐渐发生改变。[11]

在学习中，老师放弃了传统的师承地位，他们明智地认识到，在学习新知识的过程中，教师与学生也许可以看成是处在一个起点上，林文铮阐述教学大纲时说："在为学术而努力的立场上，我们要首先自勉而后勉人，要在教学之中力求增进自己的造诣。总之，艺术学校不是单为栽培后进，而是师生共同研究的场所，掌教者应当自认为永无毕业的老学生。"[12]

1928 年 8 月，"以促成东方新兴艺术为宗旨"的"艺术运动社"成立；1929 年秋天，校名改为"国立杭州艺术专科学校"；1932 年，学校增设音乐部；1933 年，学校增加了学生课外活动组织"书画研究会"、"实用美术研究会"。可以想象，在不同社团组织产生的同时，艺术刊物《亚波罗》、《亚丹娜》、《神灯》和《艺专旬刊》也成为那些充满理想的年轻人的思想阵地，他们通过创办刊物去研究、推广西方艺术，在介绍西方艺术的同时，回首对中国传统艺术的思考——例如潘天寿的《中国绘画史略》。1937 年，抗日战争爆发，学校先后迁徙到浙江诸暨和江西贵溪；1938 年，学校因经费问题与北平艺术专科学校合并；1945 年，国立北平艺专、国立杭州艺专两校分立；1946 年，学校回到杭州。这个后来的著名艺术专门学校的校长与教授名单同样构成了一个重要的艺术史链条：校长先后有林风眠、滕固、吕凤子、陈之佛、潘天寿；教授有潘天寿、郑午昌、李超士、方干民、关良、倪贻德、吕霞光、胡善余、雷圭元、刘开渠；从事理论研究与教学的有史岩、蔡仪等。

对于那些和平时期的学生来说，他们很难想象曾有学生走进瓦砾中的陋室学习艺术的情景，然而这正是 1939 年和 1941 年国立中央大学艺术系在战争中迁往重庆后的情况。这个艺术专科也是在蔡元培被任命为南京政府大学院院长之后在中央大学设立的，[13]作为绘画组第一任领导人，徐悲鸿不相信"天才"的普遍意义，他坚持并向学生教导"业精于勤"的精神，即相信刻苦努力的重要性，这仿佛与那些从法国回来的激进艺术家的自信有一些微妙的区别。艺术系于 1927 年成立，在经历了短暂的变动之后，徐悲鸿于 1929 年春天从北京回到南京，把在艺术科的这个教学职位作为一个建设美术事业的阵地。[14]徐悲鸿的办学思想倾向于审慎，他提出的训诫"尊德性、道学问、致广大、尽精微、极高明、道中庸"成为普遍接受的教条，一位深谙西方写实艺术的人仍然保留了人们熟悉的"德性"与"中庸"态度，这对于那些不得不面对西方文化冲击而具有传统教养与品行的知识分子和学究来说是合体面的。事实上，徐悲鸿以写实绘画为基础的文化改良主义构成了他的艺术思想的核心，决定了他艺术实践与教学的风格和趣味。

由于主张写实绘画，徐悲鸿在教学上将素描作为所有造型艺术的基础，他熟悉传统的"六法"论，他将中国传统书画思想的表述改造后融入到写实绘画之中，他甚至提出了他的"新七法"——"位置得宜、比例准确、黑

白分明、动作天然、轻重和谐、性格毕现、传神阿堵”。这个自己确立的方法在多大程度上受到了学生们的真正接受是一个问题，徐悲鸿的主要目标是将艺术作为一种具有社会功能的特殊手段，写实绘画自然成为他尊崇的风格。最初，中央大学艺术科的学期短暂，学生接受知识与训练的时间不足。1929年起，学制改为四年，专业分为国画、西画、音乐与工艺四个组。西画教授有徐悲鸿、李毅士、潘玉良。1931年，绘画专业教授逐渐加入了吴作人、吕斯百、孙宗慰、黄显之、李瑞年、汪采白、张大千、高剑父，在图案和理论专业有陈之佛、傅抱石，1934年，艺术科改名为“艺术系”。



10-5 国立杭州艺术专科学校的学生在毕业化妆晚会前合影

1931年，经德国、波兰、苏联回国的颜文樑带回了近500座石膏像和万余本图书，这样的教学条件是当时所有艺术学校的师生异常羡慕的。颜文樑早于1919年就在苏州与杨左匋组织了“美术画赛会”，并与北大画法研究会联合举办了最早的美术展览。

民国八年，国内艺术事业，尚寂然无闻。敝人爰与杨左匋先生发起第一届画赛会于苏州旧皇宫，树国内美术展览会之先声。当时规模草草，一切悉系自创，出品陈列，未臻完善，而社会异常注意，颇受观者之欢迎，故是会之结果，虽未满诸发起人之初意，而艺术之印象，已深入社会人士之心目中矣！自此会结束后，议决每年必继续举行一次，迄今已十四年未间断。其后与办苏州暑期图画学校与苏州美术会，先后成绩，俱颇足观，而我苏州美术学校，实即于此处进状态中，早具胚胎，至民国十一年九月，始于沧浪亭产生成立。[15]

颜文樑在1932年12月的回忆给予我们关于当时展览所具有影响的信息，可是，在他于1922年入秋创办“私立苏州美术专科学校”时，学生仅十余人。这年教育部要求专业美术学校必须在课程中安排“西画训

练”，这给了颜以积极的鼓励。颜文樑最初的教学很初级，因为他一开始设立的仅仅是速成科一个班。1924年，学校开始设立三年制的本科，专业分为国画和西画。学校的发展是迅速的，正如人们在历史上看到的那样，江浙地区那些有教养的绅士商人不仅喜欢书画，而且也乐于襄助艺术。1927年，颜文樑受朋友吴子深帮助，改善了在沧浪亭内部的校舍，增加了教学设备，“费银万余元”，使学校焕然一新。文献记载中对学校给予经济和其他方面帮助的人有顾仲华、陈伯虞、顾公柔、朱询刍、秦丽范、汪荷伯。1927年，尽管学校改变了教学条件，但是，这年政治局势的动荡严重影响了学校教学，清党导致苏州城里学校校长的撤换与变更，曾经在几个学校兼职的颜文樑此时也失去大多教职。1928年9月，颜文樑赴法留学。1931年他回校后继任校长，再次得到帮助。“创办之初，经济来源，悉由创办人维持，惟当时一切建设，种种兴革，限于经济而不克举办者甚多。杨寿祺先生，每多慨助，先后捐款及捐赠校具甚多。今者我校得吴校董之助，一切设备，逐渐完善，而杨先生复常捐赠图书。如二十四史等钜部数种，总计何啻千册。”[16]在颜文樑与朋友们的努力以及徐悲鸿的推荐下，民国政府教育部于1931年10月批准苏州美专以大专院校立案，并正式定名为苏州美术专科学校。1932年，吴子深进一步资助学校改造增设校舍。颜文樑的校长生涯一直没有离开他的朋友在经济上的帮助，在二三十年代，不同地区的士绅商人们对新学的资助不仅体现了传统的儒家修养与品格，同时也表明了人们对来自于西方的知识的认可与接受。1932年10月，教育部批准立案，学校正式定名为“苏州美术专科学校”。秋天，学校建立实用艺术科，直至1933年夏天，学校已经完备了实用艺术教学所需要的铸字、制版、印刷和摄影的工场。实用艺术的教学和普及表明了在文化知识领域对“手工”、“工艺”以及“实验”的尊重和兴趣的基础上，进一步摆脱了传统教育忽视甚至规避实践活动的倾向。1937年7月，抗战爆发，10月，学校迁徙，战乱中所剩不多的师生于1938年春在上海一所小学教室继续上课。秋天，当此时名为“苏州美专沪校”的苏州美专在四川中路37号企业大楼七楼继续教学时，学生已有40余人。不过，这个时候已经再也没有人在经济上支持苏州美专了，颜文樑希望通过自己作品的销售补贴开支，却无济于事。在上海的办学条件异常艰难，有日本背景的伪政府希望颜文樑回到苏州复校继续教学，颜文樑以及他那些具有理想信念的教师们没有接受，1942年，学校的学生只有两三名。1944年，教师储元洵获得同意在宜兴设立苏州美专分校，直至1945年抗日战争结束，在“复校委员会”的努力下，分校合并到苏州美专母校，恢复了苏州校址的教学。复校委员会的名单里有胡粹中、朱士杰、黄觉寺、吴似兰、王士敏、杜学礼、颜文樑。从1922年到1949年，苏州美专经历了近30年的艰难岁月，在社会动荡与战争时期，客观条件的艰难几乎难以构成人们想象中的艺术学校摸样，然而正是许多有理想的年轻人的坚持与努力，逐渐构成了一个新兴的传统：现代艺术教育。

事实上，正是参与新兴艺术学校教学的知识分子——包括那些可见的在历史著作中难以找到的人们构成了这个民族改变艺术状况的一个让人持久感动的部分，我们可以在颜文樑、徐悲鸿、林风眠、刘海粟这样的带头人的经历中了解到历史的艰辛，但是，没有那些参与到不同地区、城市、学校的艺术教育事业的教师、学者、官员、绅士、商人的共同努力，历史的情形仍然是难以想象

的，新的时代总是以个人来象征，但也一定是以更多人的努力为基础的。

“七七”事变后，战前上百所高校中有77个学校迁移后方，原有的校舍、设备、图书与仪器大部分损失。美术院校也不例外，“员生流离转徙，不遑居处，而设备欠缺，图书损失，教学与研究之进行，困难之多，精神上之损失，尤不可以数计。此种学术文化上之浩劫，实为中外空前所未有”[17]。战争迫使人们去适应新的环境，可是，在民国政府教育部于1937年8月27日颁布的《总动员时期督导教育工作办法纲领》中，保证教学正常进行的要求仍然是充满理性的：

抗战既属长期，各方面人才直接间接均为战时所需要，为自力更生抗战建国之计，原有教育必得维持，否则后果将更不堪。至就兵源而言，以我国人口之众，尚无立即征调此类大学生之必要。故决定以“战时须作平时看”为办理方针，适应抗战需要。因不能不有各种暂时措施，但一切仍以维持正常教育为主旨。[18]

1937年，日军逼近南京，中大艺术系随中大迁往重庆。学校渐渐积累的设备与用具因庞大和难以搬运被遗弃。教学用具与绘画材料匮乏，以至徐悲鸿和中大艺术系的师生们用自制的猪鬃笔替代油画笔。的确，徐悲鸿是一个具有感召力的艺术领袖，当时的教师有黄君璧、吕凤子、陈之佛、许士骐、庞薰琹、李瑞年、秦宣夫、谢稚柳、费成武、艾中信。当教师们看到被轰炸后的废墟上空空如也的破陋教室和那些跟随的学生，伤心之至。事实上，寻求资金以重振艺术教育事业是徐悲鸿之后前往南洋的重要原因之一。1939年，因徐悲鸿的出国，吕斯百被任命为艺术系主任，这个时候的重要教员有李瑞年、谢稚柳、傅抱石、许士骐、陈之佛和艾中信。1943年，艺术系教具增加，停办六年的音乐科恢复，学生增至100多人。抗日战争结束后，艺术系随学校从四川回到南京。

与中央大学有计划的迁移不同，国立北平艺术专科学校和杭州艺术专科学校却是仓促上路的。1937年11月12日上海沦陷，林风眠带领杭州艺专师生南迁诸暨吴墅，继而又向西迁。与此同时，国立北平艺专部分师生在“七七事变”后离开北平，在牯岭小停，南京沦陷后，又逆江而上湖南沅陵。1938年，国民政府考虑到师资物力的集中与有效性，决定两校在湖南沅陵合并，定名为国立艺术专科学校。沅陵时期，两校合并导致了人事冲突和学潮，混乱的局势使得部分师生离开学校去了延安。[19]同时，日机的轰炸使得沅陵也不能偏安，国立艺专继续向西迁徙，于1938年底经贵阳到达昆明，校舍暂借昆华师范。1940年秋，国立艺专再次撤至四川璧山县，继而是重庆青木关松林岗。1942年夏天，学校落脚重庆沙坪坝磐溪果家园。浙江美术学院的校史中有这样的记载：“从1937年11月辞别西湖以来，颠沛流离于浙、赣、湘、黔、滇、川六省，辗转播迁10次，行程6000公里，历时9年，共耗费法币35亿多元，损失图书教具大半，师生员工备尝艰险困苦之滋味，死于事故疾病者多人，灾难之深重，为全国高校之罕见。”[20]尽管如此，陈之佛和潘天寿治校期间的教学仍富于成效，人们能够在1944年秋季开学时看到一个让人欣慰的教师名册：林风眠、潘天寿、谢海燕、李超士、倪贻德、关良、方干民、吕霞光、丁衍庸、胡善余、赵无极、吴茀之、李可染、潘韵、高冠华、李长白、王临乙、雷圭元、邓白、李朴园、史岩、文金扬、张宗禹。抗战结束之后，两校重新拆分，各自回迁北平与杭州。

自民国初年开始，各类公立和私立艺术

学校出现了数十上百所，人们经常提及的重要学校还有1920年唐义精、蒋兰圃和唐一禾创办的武昌美术学校；1924年王锐之主持的私立北京艺术学校；1925年陈抱一、丁衍庸在上海创办的私立中华艺术大学。它们大都是那些充满理想和抱负的年轻人创办的，将这些"轰轰烈烈"而具有悲剧性的历史事实汇集起来，可以让我们认识那个变动的时代中国知识分子富于理想的精神世界。20世纪早期新兴艺术教育的历史是这个世纪整个艺术教育史中的一个重要部分，在蔡元培看来尤其关键与重要，因为来自西方的艺术思想、哲学思想、宗教以及文化观念，成为中国精英知识分子使中国获得"文艺复兴"的重要工具。事实上，正是这些短暂但前赴后继出现的学校，培养了无数艺术专门人才，他们一点一滴地改变了这个民族的文化与精神世界。

社团

在那些接受西方文化的年轻人中间，理想与目标的一致很容易导致他们组织或者结合在一起，通过社团的方式去表达他们的思想，实施他们的艺术行为。所以，在他们参与学校教学的过程中，不可避免地会在学校环境中引发甚至组织不同形式的团体。20世纪20年代开始的、主要发生在新兴艺术学校中的那些社团在思想与行为方式上更接近西方，从欧洲回国的艺术家以及崇尚西方艺术、文化与生活方式的年轻人几乎是本能地接受着一种沙龙似的聚会，这些社团的聚会实际上构成了新思想传播与交流的场所，有时就是直接参与社会活动的组织。

在一定程度上讲，社团是学校功能的一个更为自由的补充，在介绍、研究西方艺术和组织展览方面起到很大的作用。"艺术运动"事实上就是西画运动，或者是将西方艺术的影响非常有力地推向传统艺术领域，使其得到改变，以至人们相信，倘若没有那些生机勃勃的社团，学校里关于新艺术的教学所产生的作用一定是有限的。

无论是否资料与文献欠缺的原因，我们可以将1915年开始活动的"东方画会"看成是年轻人短暂的集体艺术活动的尝试，其成员之一陈抱一回顾说："我所能记忆的，是同年夏间，曾举行一次普陀山写生旅行，逗留旬日光景，同去的有始光、亚尘、寄凡等等共六七人。那时，各人都很兴致浓烈地，到处寻觅画材绘了许多风景写生，这是使我联想起当时'东方画会'的唯一最有趣的纪念。"[21]这个时候已经是"上海图画美术院"教学的第四个年头，作为西画教师的乌始光、汪亚尘、陈抱一和俞寄凡希望通过一种更为西方化的组织方式，"以画会的形式，共同研究"并传播西画。不过，几个月后，会员纷纷去了日本，画会活动结束。根据文献记载，这几个此时还没有到过西方国家的年轻人的绘画趣味来自当时的画册和印刷品，所谓的"印象派画风"在很大程度上讲，只是新颖名词的借用，他们对法国印象派的绘画没有更多的知识，但是，仅仅是那些印刷质量可疑的画册就足以唤起他们的好奇心和激情，所以他们表现粗放的画面充满了活力。

1918年2月，蔡元培在北大发起"北大画法研究会"，作为北大教员的李毅士、贝季眉、钱稻荪、冯汉叔是研究会的讲演指导，研究会延聘陈师曾、徐悲鸿、吴法鼎、卫天霖、贺履之为导师。正如我们已经从蔡元培的《北京大学画法研究会旨趣》中了解到的那样，这位校长试图通过对西方绘画的研究，培育一个全然不同于传统教育所产生的成果，他希望成员能够掌握西方的科学精神，观察自然，尊重感性经验，他甚至要求那些

学习中国画的人“亦须采西洋画布景实写之佳，描写石膏像及田野风景”。不过，正如蔡元培“兼收并蓄”的学风规定的那样，他并不主张用西方去替代东方，而是将两种艺术作融合。他所聘请的导师队伍中就有很多是精通传统的画家，他认为这是一种正确的方法。蔡元培于1918年给研究会确定“科学美术，同为新教育之要纲”这个宗旨时，强调了即便研究会的活动有一种业余的性质，也“不可不以研究科学之精神贯注之”[22]。在1919年3月之前，徐悲鸿还没有留学，他的时间大多数与传统书画有关，所以，除了李毅士外，这个社团的艺术氛围不同于那些更为激进的西画团体。1919年春天，研究会聘请了比利时画家盖大士为教师，成为中国20世纪初最早聘请西方绘画教师进行油画教学的事例。1920年1月，研究会招收的学生有30余人，并将西画和国画作为两个专业分开进行教学；4月，举办图画展览会，为成员和艺术爱好者提供学习机会。以后增加的教师有汤俊伯、盛伯宣、胡佩衡、卫天霖。可以肯定的是，直至1919年徐悲鸿离开北大去法国之前，这个组织在艺术研究中所产生的作用是温和的，写实作为一种倡导方向无可置疑，但是此时的学生成员除了获得素描训练外，还远远没有像高呼口号的社团那样直接使用西方同时期的现代主义语言。

1919年元旦，“北京大学画法研究会”曾由顾颉刚作为代表，携带画法研究会提供的八件作品参加由苏州美专颜文樑、杨左匋、葛赉思、潘振霄、金松岑等人发起，在苏州旧皇宫举办的“画赛会”。[23]苏州这些年轻人的初衷是希望通过大型而综合的绘画展览会，推动新艺术的发展。所以，他们确立的宗旨是：“提倡画术，互相策励，仅资浏览，不加评判。”他们当然希望影响的范围不局限于苏州，所以在全国范围征集作品，结果，有一千多件作品参加的展览会获得了成功。接着，这些年轻人在展览活动的基础上，组织了苏州美术会。到了1922年，会员有70人，他们同时还创办《美术半月刊》作为联络成员、交流思想的途径。参与团体组织活动的主要成员是苏州美专的教师，例如在1924年，美专教授胡粹中已经是有数百会员的领导人，承担着组织工作。在20世纪上半叶，除了“天马会”和“决澜社”，也许没有任何团体像“苏州画赛会”那样具有持久的展示活动，画赛会从1919年直至1933年，共举办了14届展览，展出的作品不分中西古今。参加展览的作品仍然以一种过渡性的面貌出现，因为展览中的所谓西画也不过是胡粹中、徐咏清、张光宇等人的水彩画、炭笔画，以后参加展览的黄觉寺、朱士杰、梁鼎铭也许提供了一些油画，但是，人们还没有从这些画家的作品中看到转折性的面貌。不过，正如颜文樑表现出来的自信，在寻求资金办学、组织展览、建立美术会以及筹备美术馆的过程中，艺术家们的工作对社会是能够起到作用的。尽管颜文樑在庆祝苏州美专成立十周年的大会上对同人们的事业前途有些过分乐观，他作了十年回顾之后的总结之词仍然是让人充满敬意的：

> 综观以上各则，如发起画赛会以竞进步，组织美术会以资磋磨，创办美术馆以提倡社会文化，设立美术校以造就后起英秀，俱有连带关系。今日之些微成绩，虽不能与欧美各国相颉颃，然在草创时代，未始非表示我苏艺术界之合作精神，此则尤为敝人等私心欣慰者也。敝人等希望我山明水秀之苏州，成为世界美术之中心，而光华灿烂之美术世界，更从我美校微光中发现，此则又为敝人等于我校十周年纪念声中，所馨香祷

祝者也！[24]

由上海美专的刘海粟、江小鹣、丁悚、王济远、张辰伯、刘雅农、陈晓江、杨清磐于1919年夏天发起的"天马会"因其展览作品的纯粹性而具有更大的影响。[25]这些年轻人心怀极大的抱负，希望组织庞大的、具有权威影响力的展览并且形成制度。按照刘海粟的说法，他们的展览要像法国春秋两季沙龙展和日本帝国美展的形式，使这个展览成为一个具有全国性质的权威展览。想法尽管天真，却使他们在实际的展览组织中养成了更为西方化的习惯。丁悚的回忆让我们看到了当初生机勃勃的情景：

那时候江君主张尤力，我和杨君当然也极端的赞成，遂即借张君辰伯家里，开一谈话会，并邀陈君晓江，刘君雅农等六人开始讨论，张陈刘三君也竭力赞成此举之必要，就以名称讨论为第一步，江君初主张用"骷髅"为名，大家以为太可怕，并带些消极的色彩；又想用"蔷薇"两字，我说太艳丽了，又叫不响；后来大家想了不少的名字，都觉得不大妥当。我忽然想着"天马行空"的一句话，便说何不用"天马"两字，又好叫，又易记，且天马行空，高不可攀，含义甚深，极合艺术上广大的意义。于是大家赞成决用这个名字，"天马会"三字于是成立了。后来拟在7月间开过一个筹备会，举张君开始起草会章。在10月23日假美专大礼堂开成立大会，设立事务所于西门方斜路源寿里一号，当成立的那一天，来宾甚盛，当时并公抵刘君海粟为特别会员，确是抵举会员的第一人，这就是本会命名和成立的历史。[26]

天马会成立时所举办的展览就有200件作品，像汪亚尘、王济远和吴杏芬这样一些重要的成员是在展览之后参加天马会的。在天马会的八次展览中，画家们借用了报纸的推广，他们希望自己的艺术与思想得到广泛的传播，进一步消除文人雅集的气氛，使艺术展览成为一种公众活动甚至直接影响社会的活动。[27]在那个自由的年代，画家们相信他们自己的青春拥有无限的力量，他们相信他们的组织将承担"现代中国新艺术黎明运动之责"。刘海粟为天马会书写的艺术主张显然受到蔡元培的影响：

一、发挥人类之特性，涵养人类之美感。

二、随着时代的进化，研究艺术。

三、拿"美的态度"创作艺术，开展艺术之社会，实现美的人生。

四、反对传统的艺术、模仿的艺术。

五、反对以游戏态度来玩赏艺术。[28]

"天马会"的作品摒弃了杂艺，几乎单纯为西画与国画，他们还吸收了吴昌硕、王一亭这样一些具有影响力的国画家。尽管天马会的艺术家们还没有提出响亮的艺术口号，可是在他们的作品中已经非常清楚地表现出了不同的风格倾向。现在的关键问题是自由地学习西方艺术，是一个传统艺术的"旧"和西方艺术的"新"的冲突与影响问题，画家们即将进入现代学术的层面，汪亚尘的回顾真实地反映了这个时候年轻人的状态："虽然还没有主义上之争，却有了新旧的争端，这倒是主义之争的动机。然而艺术上不论哪一种争论，都要依据学术而来，我认为以学术做本位的争执愈剧烈，艺术的本身，愈见进步。天马会的同人，都根据这个主旨去干，也愿意拿这种主张贯彻一致的。"[29]天马会成员编辑《艺术》刊物，书写自己的思想，在激进的陈述中，他们一开始就保持了有分寸的头脑，就像杨清磐、张辰伯的文章中表述的那样："天马会同人之艺术，决不

是醉心欧化，做西洋人之转卖者；也不是固执不化，以我国固有之遗物为满足了，做保守式之庸俗者；吾们均以热情，表现宇宙之精奥，为人生谋幸福，为世界谋和平。"[30] 在混乱而严峻的时代，重要的成员汪亚尘、刘海粟、王济远相继出国，到 1927 年，该社团的活动结束。

1927 年，在大规模的艺术活动遭遇阻力之后，林风眠没有改变他的激进态度，他甚至认为：尽管蔡元培竭力推广美术教育，但是与其他知识具有同样重要性的艺术并没有受到真正的重视，即便是在知识分子领域也是如此，因为对年轻人产生根本影响的"五四运动"也没有将艺术提上重要的位置。1919 年底，蔡元培发表了一篇题为《文化运动不要忘了美育》的文章，他感觉到在国内轰轰烈烈的西方文化运动中，人们注意到了很多变化，而美术却是一个非常薄弱的环节：

现在文化运动，已经由欧美各国传到中国了。解放呵！创造呵！新思潮呵！新生活呵！在各种周报上，已经数见不鲜了。但文化不是简单，是复杂的。运动不是空谈，是要实行的。要透彻复离的真相，应研究科学。要鼓励实行的兴会，应利用美术。科学的教育，在中国可算有萌芽了。美术的教育，除了小学校中机械性的图画音乐以外，简直可说是没有。[31]

在蔡元培强调美术在国民教育中的重要性的引导下，林风眠几乎本能地认为艺术领域应该行动起来。在"艺术运动大会"之后，他写了一篇被四处散发的长文《致全国艺术界》。文章的标题表明了作者的雄心，林风眠将从欧洲留学回来的年轻艺术家看成天生就是这个民族复兴的主力，所以他们可以充满自信地向全国发布宣言。不过在"宣言"里，他表示了对知识界文化运动忽视艺术这一缺陷的不满：

在这个运动中，虽有蔡孑民先生郑重的告诫"文化运动不要忘了美育"，但这项曾在西洋的文化史上占了了不得地位的艺术，到底被"五四"运动忘掉了；现在，无论从哪一方面讲，中国社会人间的感情的破裂，又非归罪于"五四"运动忘了艺术的缺点不可！[32]

于是，在从事新的艺术教育的同时，"运动"应该成为新时代的催化剂。尽管艺术教育已经不是问题，但是，通过艺术运动来推进新艺术仍然是那些充满激情的年轻人向往和实践着的。

全国的艺术界同志们团结起来吧！艺术在意大利的文艺复兴中占了第一把交椅，我们也应把中国的文艺复兴中的主位，拿给艺术坐！[33]

林风眠告诉志同道合的朋友们，他来到杭州，"也完全是为了艺术运动而来"。

所以我们不难理解，那些从法国回来的艺术家很快就形成了一个复兴艺术的团体。为了集中将新艺术给予展出，并且促进艺术理论的研究，林风眠、林文铮、吴大羽、李金发、李朴园、李树化、刘既漂、李超士、蔡威廉（女）、王静远（女）、孙福熙等杭州艺术院的西画教授于 1928 年夏天发起了"艺术运动社"。事实上，人们从这个名单上看到了早在 1924 年法国的一个艺术团体——"海外艺术运动社"。"海外艺术运动社"的成员同样有林风眠、林文铮、刘既漂、李金发、吴大羽。人们可以大致同意说三年之后在杭州成立的"艺术运动社"不过是在法国以希腊语中太阳神的称谓霍普斯（Phoebus）而定名为霍普斯会的团体在国内的继续。林风眠很早就使用了"运动"这个词汇，表明了年轻

艺术家与那些在文学和思想领域的知识分子的共同气质，即他们都希望以一种革命的姿态面对社会与现实。“海外艺术运动社”的宗旨是“专在西洋艺术之合作，与中国艺术之沟通上做功夫”。1924 年 2 月，“海外艺术运动社”与“美术工学社”发起组织留欧中国美术展览会筹备委员会，他们聘请了当时正在法国的蔡元培为名誉会长；5 月，蔡元培为展览会写了一篇理性和具有博大胸怀的序言。[34] 在蔡元培的支持下，林风眠开始进一步从更为具有思想影响力的运动角度推进新的艺术。

很快，几乎全体教师都参加了生气勃勃的“艺术运动社”。成员们举办画展和编辑出版《亚波罗》半月刊杂志，在 1929 年（上海）、1930 年（日本）、1931 年（南京）、1934 年（上海）分别举办了具有广泛影响的展览。于 1929 年开始、1936 年停刊的《亚波罗》杂志断断续续出版了 17 期。我们在这些杂志中看到了完全不同于传统画论的语言和概念，这些主要来自艺术家、批评家——林风眠、林文铮、李朴园、蔡威廉、孙福熙、潘天寿、雷圭元——的文章构成了 20 世纪抗日战争之前重要的学术文献。



10-6 南京中央大学艺术系部分师生合影。右起第六人为徐悲鸿，第八人为潘玉良，第十人为陈之佛，第十一人为张倩英（女），第十二人为孙多慈（女）

作为蔡元培的女婿，林文铮是早期有影响的艺术批评家，他在为“艺术运动社”撰写的宣言中提出：“团体之组织既不专于利害之相关，亦不拘于作风之雷同，而在有公共的意志为全体之指南！”[35] 这样的思想显然受蔡元培“兼收并蓄”方法的影响。林文铮将艺术的个性与自由创造作了非常的强调，但是这丝毫不表明他没有一个影响社会的立场。在知识与文化界还没有掺杂更多的政治与党派立场的时期，“艺术运动社”的艺术与思想的自由给人留下深刻的印象。

从 20 世纪初开始出现的艺术社团的数量难以胜数：1920 年，有画家萧公权、汪英宾、谢列、朱应鹏、陆景兰在上海发起、旨在推行西画艺术的晨光美术会；1921 年，有由留美、留日学生如梁銮、陈丘山、冯钢百、胡

根天、黄潮宽、徐有义发起的广州赤社，有受到蔡元培支持的国立北平美术学校教师组成的阿博洛学会；1924 年，有都雪欧、陈秋草、方雪鸪、潘思同在上海发起的白鹅画会，有红叶画会，主要成员有王子云、萨空了、初大吉；1927 年，有丁悚、张光宇、张正宇、叶浅予、王敦庆、张眉孙等人在上海组织的漫画会，有王孝先、王扆昌、陆斋在杭州发起的艺海同鸣会；1928 年，有天马会成员王济远发起、以张辰伯、朱屺瞻、李秋君、唐温玉、潘玉良为成员的艺苑（又名“艺苑绘画研究所”）。如果我们一定要考察这个时期社团组织的数量，仅仅从苏州美专的“流星”、“十二画会”、“沧浪美”、“超社”、“春风画会”以及“艺声美术会”这样的丰富性中就可以了解那个充满理想的时期的景况——我们只有在 20 世纪 80 年代才可以领略早期令人难以忘怀的情景。事实上，到 1927 年之后，像朝花社（1928）、一八社（1929）这样的社团已经开始成为具有社会与政治立场的组织，直至 1930 年 7 月中国左翼美术家联盟这个实际上受到中国共产党影响的组织出现。尽管发起人与组织者具有将艺术作为人类知识的广博态度，但是，复杂的社会与政治现实已经开始影响每一个年轻人，社团的性质随着政治形势开始发生变化。

无论如何，在 1911 年之前，人们在上海看到的那些社团组织，如海上题襟馆金石书画社、豫园书画善会不过是传统书画家在商业社会中开始脱离士大夫品味的“雅集”或行业工会，而在辛亥革命之后，西方文化思想的引入才开始导致真正现代社会意义上的沙龙组织。这些组织是否具有严密性和持久性不是问题的关键，通过一种新的组织形式表现个性与自由，对来自西方艺术的影响作进一步的推动和研究，并且希望通过团体的力量对社会产生影响，才是那些年轻人所希望的。尽管许多组织朝生夕灭，尽管他们的成员在艺术形式、风格以及方法上各有不同，但是，在一个自由的环境中进行创造正是这个时代所需要的，同时也是区别于之前与之后历史时期的重要标志。这种对思想与情感的自由追求像洪水一样不可阻挡，直至 30 年代现代主义在艺术界的泛滥才戛然而止。

注释

1 汪亚尘在四十岁的回忆中叙述了早年学习西画的情况：

> 武昌革命起义，杭州也光复了，我再随父亲来上海，复访乌始光。那时候，乌始光在一个布景画传习所里学画；主办人是周湘。画的是照相背景；学的是水彩画；水彩画，专画些中西合璧的题材。那时候，上海的洋画，简直没有，幼稚得可怜。一般想学洋画者，专在北京路旧书摊上觅杂志上的颜色画；不管是图案画，广告画，只要看见，就买回来，照了模仿。因为没有真正洋画，也找不着学习的场所。我们几个朋友，就杜造范本，还去骗人。我由国画而改习洋画的动机，便在于此。当时在上海有伊文思与普鲁华两家洋书店，有西洋印刷品经售；将那种印刷品买回来，临摹临摹，便充作至上的西洋画。现在想起，着实可笑！（潘天寿：《中国绘画史》，北京：团结出版社 2006 年版，第 289—290 页）

2 见《上海美专新制第十届毕业纪念专刊》

1932 年版。

3 潘天寿：《中国绘画史》，北京：团结出版社 2006 年版，第 288 页。

4 吴梦非：《“五四”运动前后的美术教育回忆片断》，原载《美术研究》1959 年第 3 期，本书转引自朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社 1989 年版，第 26 页。

5 原文作者署名“寿”，发表在 1936 年《亚波罗》杂志第 16 期。转引自潘天寿：《中国绘画史》，北京：团结出版社 2006 年版，第 290—291 页。

6 陈抱一：《洋画运动过程略记》，载《上海艺术月刊》第 5—12 期。转引自郎绍君、水天中编：《二十世纪中国美术文选（上）》，上海：上海书画出版社 1999 年版，第 547 页。

7 王琦在他的《回忆录》里有这样的记述：

> 美专的政治情况也是很复杂的。但绝大多数的同学都是不问政治的艺术至上主义者，有少部分思想激进的同学，有共产党的地下支部，有少数国民党反动派派来的“职业学生”，他们属于 CC 系或复兴社的成员。1935 年在苏州的集中军训，我拒不参加，校方动员我，说如果不参加军训，按上级规定便不发毕业证书。我表示宁可不要这一纸证书，也不参加军训。我的态度之所以如此坚决，主要由于当时我已接受了共产主义思想的影响。在我常常接触的校内外的亲友中，也有不少是党（共产党）的地下工作者。（王琦：《艺海风云——王琦回忆录》，北京：人民美术出版社 1998 年版，第 11 页）

8 转引自陈平原、郑勇：《追忆蔡元培》，北京：中国广播电视出版社 1997 年版，第 295 页。

9 参见朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社 1989 年版。

10 转引自朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社 1989 年版，第 68 页。

11 由于很多教师有留学法国的经历，在教学以及学术活动方式上沾染了明显的西方趣味，他们在艺术上产生的作用不仅仅局限于技法与艺术观念，在生活方式与态度上也成为年轻人的效仿对象。以后在 80 年代初参与新时期艺术问题讨论而成为重要艺术家的吴冠中曾经有过这样的表述：“当时的杭州艺专近乎是法国美术院校的中国分校。”（吴冠中：《出了象牙塔》，见《吴冠中文集》，成都：四川美术出版社 1989 年版）

12 很多年后，林风眠的学生罗工柳对“林先生领导的杭州艺专为什么会培养出很多人才”作了归纳：“第一是这所学校当时牌子最大，可以吸收许多人才；第二是杭州的环境比较好，这不仅是指风景好，主要在于相对南京、上海来说，国民党的统治比较薄弱，所以允许一些进步思想的学生存在，能产生‘一八艺社’这样的团体；第三是集中了比较强大的师资力量。许多教师都是从法国留学回来的；第四是对基础要求严格。我曾在预科学过一年素描，我现在很感激打下的这个基础，否则后来就无法工作了；第五是学校要求艺术的路子很宽放。林先生本身也是这样，他当时虽然画油画，但已不是西洋的油画味道了。同时课外活动活跃，有‘剧社’，演话剧、京剧、越剧，所以学生的思想开放，这对学生艺术发展很重要。”（《林风眠研究文集》，杭州：中国美术出版社 1995 年版，第 12 页）

13 中央大学前身是 1913 年成立的国立南京高等师范学校，校址在民国初期的两江师范旧址上。1915—1916 年间，曾有图画手工科一个班。以后相继改校名为“东南大学”、“中山大学”，直至 1927 年改为“中央大学”。就艺术系而言，1923 年改为东南大学工艺专修科；1924 年改为江苏艺专；

1927 年，以“艺术教育专修科”之名并入第四中山大学（中央大学）；1928 年改为中山大学教育学院艺术专修科。

14 徐悲鸿于 1927 年秋天从欧洲回国；1928 年 1 月，应田汉邀请筹办南国艺术学院，出任美术系主任；3 月受聘为中央大学艺术科教授；4 月，接杭州国立艺术院聘书，下旬从杭州回到南国艺术学院；10 月，接北平大学艺术学院院长聘书；1929 年 1 月 23 日，因学潮和党务纠纷，徐悲鸿辞去艺术学院院长职务，回到南京继任中央大学艺术系教授。

15 颜文樑于 1932 年 12 月 10 日写了一篇回忆文章，发表在苏州美专《艺浪》第 8 期。本书转引自朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社 1989 年版，第 593 页。

16 转引自朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社 1989 年版，第 80 页。

17 《教育统计》，载《教育通讯》第 2 卷第 5 期。

18 《第二次中国教育年鉴》第 1 编第 2 章第 8 页。这样的主旨与这个时期由中共领导的延安地区的教育所具有的政治功利性的方针有明显的不同。

19 庞薰琹在他的回忆中很详细地记述了这段似乎不愉快的时光：

> 那时已入秋，中秋节晚上，北平艺专的一些人在沅江沙滩上，一边赏月，一边过节。实际上这是分手以前的一次会晤。几天后王曼硕到我家来，开门见山地对我说：“我要走了，我去延安。”当时不论是北平艺专的同学，还是杭州艺专的同学，前前后后已走了一些人，他们多数是去延安的。（庞薰琹：《就是这样走过来的》，北京：三联书店 2005 年版，第 158 页）

20 宋忠元主编：《艺术摇篮》，杭州：浙江美术出版社 1988 年版，第 18 页。

21 陈抱一：《洋画运动过程略记》，原连载于 1942 年《上海艺术月刊》，现转引自《现代美术家陈抱一》，北京：人民美术出版社 1988 年版。

22 蔡元培：《北京大学画法研究会旨趣》，引自《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社 1983 年版。

23 这个时期人们还没有使用“展览会”一词。

24 本书转引自朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社 1989 年版，第 599 页。

25 江小鹣被认为是较早的雕塑家之一。他开始了以真实的人物为对象的雕塑制作——例如《李书平》、《谭延闿》、《陈嘉庚》以及《陈衡恪》，尽管他采用的不过是一般的写实手法。他于 1929 年完成的《陈英士烈士纪念碑铜像》被认为是塑造民国时期英雄的典型。不过，英雄陈英士在马上的英姿造型实在是欧洲古典雕塑趣味的翻版。

26 原载上海《艺术》周刊第 13 期。转引自朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社 1989 年版，第 209—210 页。

27 参见刘海粟：《天马会究竟是什么》，原载 1923 年 8 月 4 日《艺术》周刊第 13 期。转引自《刘海粟艺术文选》，上海：上海人民美术出版社 1987 年版。

28 转引自朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社 1989 年版，第 210 页。

29 转引自朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社 1989 年版，第 211 页。

30 同上。

31 转引自《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社 1983 年版，第 83 页。

32 流谷、彭飞：《林风眠谈艺录》，郑州：河南美术出版社 1999 年版，第 65 页。

33 同上。

34 蔡元培在展览序言《史太师埠中国美术展览会目录》中写道："研究美术之留学生，以留法者为较多，是以有霍普斯与美术工学社之组织。其间杰出之人才，非徒模仿欧人之作而已，亦且能于中国风作品中为参入欧风之试验。夫欧洲美术参入中国风，自文艺中兴以还日益显著；而以今日为尤甚。足以证中西美术，自有互换所长之必要。采中国之所长，以加入欧风，欧洲美术家既试验之，然采欧人之所长以加入中国风，岂非吾国美术家之责任耶？"(《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社1983年版，第165页)

35 流谷、彭飞：《林风眠谈艺录》，郑州：河南美术出版社1999年版，第110页。

11

写实主义历史、争论与画家

1929 年全国美展

从 1924 年开始的国共合作到了 1927 年 4 月彻底结束了。国民党再次将共产党推向非法地位。[1] 从国外回来施展抱负的艺术家如果愿意，统统在国民政府的教育、文化与艺术机构里阶段性任职。所有艺术展览、活动以及出版继续进行，但是艺术家已经面临了一个完全不同于军阀混战时期的背景，至少，这个时候的国民党已经开始将孙中山的思想作为教条，政党意识形态逐渐开始影响思想与文化界，艺术界自然包含其中。

正如林风眠提醒的，除了蔡元培，这个时代的知识精英对艺术似乎并不那么重视，可是，这不等于艺术家们的工作与文化和思想界的知识分子的处境有什么根本不同。1927 年 4 月之后，国民党在知识文化界中开始产生不同于大革命时期的影响，在很大程度上，新的现实使得知识分子不得不作出党派立场的选择，加入政府机构本身就是一种选择。这个时候，曾经是"五四运动"的真正发起者、领袖、文化与思想界精英的蔡元培、吴稚晖、罗家伦已经成为国民政府的要人，另一些曾经共同战斗的朋友已经成为共产党或青年运动中的领袖。而像胡适这样的自由主义者开始变得多少有些无所适从。在 1928 年 10 月国民党中常会通过《训政纲领》之后，胡适等人提出了保障人权、反对一党专制的思想，他们更愿意认为所谓"训政"不过是愚弄民众的思想专制和个人独裁。1929 年 5 月之后，针对国民党 3 月提出的《严厉处置反革命分子案》，胡适与那些所谓没有党派立场的知识分子如梁实秋、罗隆基展开了对国民党的批评。胡适等人的失败是可想而知的，即便是他的朋友蒋梦麟也于 1929 年 10 月 4 日以国民政府教育部部长的身份签发了对胡适的警告令。很多人已经明显感觉到思想与言论自由的时光已经渐渐远去。[2] 徐悲鸿于 1932 年 2 月在北京寓居胡适家中，正是后者即将出版《独立评论》、

与那些主张放弃民主宪政建设的人展开论战的时候，在民族矛盾日益尖锐的形势下，知识分子花了差不多两年的时间讨论究竟是“民主”还是“独裁”更适合于救国，以至人们很难想象在这样的紧急关头，究竟什么才是关心民族与国家命运的知识分子工作的重心。

1927年，刘海粟躲避危机去了日本，天马会终于停止了它的活动；而这年徐悲鸿、林文铮、潘玉良、吴大羽、蔡威廉、许幸之分别从法国、欧洲国家以及日本回国，这年常书鸿、倪贻德、关紫兰出国留学，次年又有颜文樑、曾竹韶、吕斯百、刘开渠、汪亚尘留学法国。1929年，国民政府教育部举办了“第一届全国美术展览会”，期间徐悲鸿与徐志摩、李毅士开始了关于现代主义的争论；在潘玉良、汪日章、方干民陆续回国的同时，又有吴作人、雷圭元、庄子曼、王临乙赴欧洲、法国留学。从1927年到1937年王式廓、阳太阳、萧传玖、沈富文、李仲生从日本回国，前前后后有很多在民国时期具有才华和影响力的年轻艺术家出国学习并自由地返回祖国，尽管国家问题成灾，但被认为是国民建设时期的十年却充满戏剧性，就此而言，人们通常将这个时期看成是一个丰富而发展的时期。

起码在1929年这个年头，大多数艺术家仍然尽可能地将自己的工作限制在“艺术问题”的范围内。4月10日，国民政府教育部在上海举办“全国第一届美术展览”。展览会总务常务委员有徐悲鸿、王一亭、李毅士、林风眠、刘海粟、江小鹣、徐志摩。展览组织还出版了由徐志摩、陈小蝶、杨清磐等人编辑的美展汇刊。徐志摩在《美展弁言》里充满自信地将美展的意义放在了艺术对人生的影响和对现实的反映上：“我们留心看着吧，从一时代的文艺创作得来的消息是不能错误的。”[3] 显然，这次由政府主办的全国美展也是辛亥革命之后在文化领域里对西方体制学习的一部分。我们可以从颂尧在《西洋画派系统与美展西画评述》中了解到，参展的354件包括写实主义、式样主义、浪漫画派、印象派、后期印象派、未来派等风格分类的西画作品。[4] 展览中冯钢百、李超士、汪亚尘、王济远、司徒乔、丁衍庸、林风眠、朱屺瞻、潘玉良、张弦、吴大羽的作品都以不同的方式构成了对中国观众的刺激。事实上，展览里中国画作品数量仍然居多，在陈小蝶（1897—1989）的《从美展作品感觉到现代国画画派》里我们可以看到，陈把展出的国画列分为六派：复古派（顾鹤逸、冯超然、吴待秋、黄晓汀）、新进派（钱瘦铁、郑午昌、张大千、许徵白）、折衷派（高剑父、陈树人、何香凝、汤建猷、方人定）、美专派（刘海粟、吕凤子、王显诏）、南画派（金城、萧谦中、齐白石）与文人派（吴湖帆、吴仲熊、陈子清、郑曼青、狄平子）。之后写出“终清一代三百年中，而未尝有画”的陈小蝶[5]，在其文中使用“粗枝大干深红惨绿”的文字表述了以刘海粟为代表的美专派，突出了展览中的新倾向。[6]

在这次展览中人们还可以看到有50件表现人像和动物的雕塑作品。例如江小鹣的《青年学生头像》，岳化的《老人全身像》，王静远的《总理半身像》、《美国人半身石膏像》及张辰伯的《东坡诗意》等。作为一位女雕塑家、国立艺专雕塑系的教授，王静远甚至展出了四件作品（另外两件是《悲怆女人全向石膏像》、《狗石膏像》），接近真人形象的雕塑也让当时的媒体非常吃惊。

可是，当徐悲鸿发现整个展览中的作品有太多的现代主义倾向时，他决定拒绝将自己的作品送展。徐悲鸿没有满足于与徐志摩进行的口头争论，他似乎觉得在全面引进

西方艺术的过程中，现代主义是极其有害的。所以他干脆于当月22日将与徐志摩进行的口头论争写成了题为《惑——致徐志摩公开信》的文章，发表在《美展》第5期上。徐文的开端让人吃惊："中国有破天荒之全国美术展览会，可云喜事，值得称贺。而最可称贺者，乃在无腮惹纳、马梯是、薄奈尔等无耻之作。"[7] 徐悲鸿对法国现代主义的愤怒臻于极至，所以他能够说出这样的话来：

> 若吾国革命政府启其天纵之谋，伟大之计，高瞻远瞩，竟抽烟赌杂税一千万元，成立一大规模之美术馆，而收罗三五千元一幅之腮惹纳、马梯是之画十大间。（彼等之画一小时可作两幅）为民脂民膏计，未见得就好过买来路货之吗啡海绿茵。在我徐悲鸿个人，却将披发入山，不顾再见此类卑鄙昏聩黑暗堕落也。[8]

在一个无论如何需要破除旧画藩篱的时代，人们所能够获得的工具是关于科学的思想和与科学相呼应的"写实主义"。

realism这个术语的含义在艺术史和艺术批评领域复杂而多义。在20世纪二三十年代的中国，这个词汇的翻译更多地是适合于"写实主义"，林文铮也注意到了浪漫主义之后的写实主义"甚且名为自然主义"[9]。在西方艺术史研究领域，如果"r"被大写的"R"所替代，使这个词变为Realism，这意味着专门指主要发生在法国的艺术运动。作为写实主义运动，这个术语的范围并不宽泛，它的目标就是严格地、真实地、客观地、不加任何修饰地再现现实世界。其基本特征是反叛传统的历史题材、神话与宗教主题以及所谓的英雄史诗，而将目光放在现实的、非理想化的普通生活上。就其基本的含义而言，这个术语仍然与自然主义地描绘感觉世界更为接近。这个词与表现传统意义上的美或者理想化的形象相对立。就其题材方面，这个词总是或者经常是与普通人的世俗生活题材有关。"模拟"、"逼真"、"再现"是涉及写实主义经常使用的词汇。写实主义绘画运动的代表是库尔贝。现实主义运动所处的位置是很有趣的，前面是浪漫主义，而继后是象征主义。徐悲鸿注意到了这个位置关系，他非常有兴致地列举了"普吕动之高妙，安葛尔之华贵，特拉克罗利之壮丽，毕于维史之伟大，薄奈、爱耐之坚卓敏锐，干连之缥渺虚和，达仰、白司姜勒班习及爱倍尔之精微幽深，谷洛之逸韵，倍难尔之浑博，薄特理之清雅，吕特之强，骆荡之雄，干尔波之能，米莱之苍莽沉寂，穆耐之奇变瑰丽，又沉着茂密如孤而倍，诙诡滑稽如陀绵，挥洒自如如穆落，便捷轻利如特茄史，神秘如穆罗，博精动物如排理"[10]。从他的这个罗列和陈述中可以看出，他对写实主义的认识仍是模糊的。

问题的复杂性不在于从19世纪后半叶开始的印象主义以及之后的现代主义在20世纪20年代已经构成了西方艺术史的一个合法部分，事实上，徐悲鸿的内在气质以及他的艺术理想与发端于写实主义的现代主义没有关系，也许是一种理想主义的偏执所驱使，徐悲鸿想说的是：这个时候的中国需要什么样的西方主义？

徐悲鸿

徐悲鸿（1895—1953），江苏宜兴人。父亲徐达章是一名在当地有些名气的民间画师，家里挂满的字画对徐悲鸿有耳濡目染的影响。"九岁既毕四子书，及《诗》、《书》、《易》、《礼》，乃及《左氏传》，先君乃命午饭后，日摹吴友如界画人物一幅，渐习设色。"[11] 他13岁开始跟着父亲鬻字卖画谋

生。父亲早年贫困生病去世使徐悲鸿对生活的艰辛留下深刻印象。1915年，徐悲鸿因为在上海难以找到工作几乎绝望，直至他获得了为中华图书馆出版的一套《谭腿图说》画体育挂图的工作。以后他受到过周湘的赏识和湖州丝商黄震之的帮助。在朋友的经济支持下，徐悲鸿进入了法国天主教学校震旦大学。他为犹太富商哈同和他的中国妻子罗迦陵的哈同花园绘制过仓颉的画像。这期间他认识了康有为和许多知名人士，我们能够设想这位对拉斐尔赞不绝口的改良主义者对徐悲鸿的影响。其中还有他的第一位夫人蒋碧微的父亲蒋梅笙教授。1917年，徐悲鸿到了北京，他希望有机会公派留法。1918年初，徐悲鸿受北京大学校长蔡元培邀请在"北京大学画法研究会"担任导师。5月，徐悲鸿在北大画法研究会讲演《中国画改良之方法》。尽管这个时候离徐悲鸿去法国留学还有近一年的时间，但是，由于蔡元培的直接影响，以及从各种印刷品所得到的西方写实绘画已经引导出了画家天赋的写实本能与趣味。徐悲鸿一开始就告诉学生和同人："中国画学之颓败，至今日已极矣！凡世界文明理无退化，独中国之画在今日，比二十年前退五十步，三百年前退五百步，五百年前退四百步，七百年前千步，千年前八百步，民族之不振可慨也夫！"[12]

徐悲鸿使用的强烈的词汇让人想起康有为和陈独秀。徐悲鸿在文章里面提出了改良中国画的要旨在于："古法之佳者，守之，垂绝者，继之，不佳者，改之，未足者，增之，西方画之可采入者，融之。"[13]但是，他在后面具体开列的方法和举出的例子表明了他对写实方法的个人趣味。他举例说，在夏秋之际奇峰从云端中陡然出现时的瞬间是一种奇观，可是"中国画不能尽其状，此为最逊欧画处"[14]。尽管我们可以在两宋时期找到类似的观察，就整个中国山水传统而言，徐悲鸿的这个表述是离题的，因为是否能够"尽其状"与水墨纸绢下的山水不一定有什么关系。徐悲鸿还大胆地怀疑了所谓来自自然的许多传统笔法的有效性，"中国画中，除松柳梧桐等数种树外，均不能确定指为何树，即有数家按树所立之法，如某点某点等，终不若直接取之于真树也"[15]。可是，为什么要将真树如实地描绘下来呢？这个问题很早就被中国文人士大夫给回绝了，古人坚持的是作画贵在"意气"。正是"意气"、"逸气"或者不可名状的"气韵"的重要性，将对物理真实的要求给消除了，以至虽然画家们不断地使用"外师造化"这样的句子，但是他们相信"中得心源"的重要性，何况从来就没有人去检查自然的物理真实性究竟有什么问题。

徐悲鸿还用界画来说明古人的问题，他提示了宋人的界画仍然花了工夫——这样的工夫很可能与写实的工夫有相似之处，但是，界画"只有两面，若作斜面，则远近高低如一，去理太远"[16]。徐悲鸿在这里使用的"理"不是理学的"理"，而是透视学的"理"，可是早在宋代的科学家沈括（约1031—1095）就对李成（919—967）作品所使用的这个"理"给予了批评，而沈括依据的是整个文人士大夫儒家思想的"理"，直至20世纪初，视觉经验的"理"还没有成为艺术批评的基本依据。

在讨论到中国画的人物画描绘时，徐悲鸿几乎从人体比例、面目特征以及姿态和表情方面给予了批评，在那些经常所见的人物画里，"臂腿如直角，身不能转使，头不能仰面侧视，手不能向画面而伸。无论童子，一笑就老，无论少艾，攒眉即丑，半面可见眼角尖，跳舞强藏美人足"[17]。徐悲鸿能够对中

国画里这样的现象给予批评，显然是受这个时期知识分子精英们赞成科学、提倡写实的思想鼓舞的结果，所以，关于中国绘画传统理论对这类现象的解释他就不太去理会了。以后，徐悲鸿不断指出了传统书画中人物画的问题，“最美之品为花鸟，山水次之，人物最卑”（1926 年《大同大学演说词》）。显然，徐悲鸿是针对传统中国人物画缺乏解剖学和正常比例知识的角度上来谈的。一般的画家对这样的问题难以论说，因为他们习惯了中国画论中含糊其词的表述。现在，既然有了康有为、陈独秀以及蔡元培对写实主义的鼓励与主张，徐悲鸿自然会富有信心地推广来自西方的写实绘画，不管这些写实绘画的题材、趣味、风格、思想和观念背景与中国传统绘画究竟有什么差异。当然，精英知识分子希望写实的方法在对现实的表现中具有具体的针对性，对于他们来讲，改变社会仍然是主要的。所以，人们很容易将写实绘画与社会功利主义相联系。既然科学主义成为一个普遍受到支持的方法论，写实的能力也因此成为衡量画家水平的重要标准。

聆听徐悲鸿这次讲演的人不过十五六人，以后这个讲演内容发表在《北京大学日刊》里，1920 年又以“中国画改良论”为题发表在《绘学杂志》。

1919 年 3 月，在蔡元培的推荐与帮助下，徐悲鸿和蒋碧薇登上了留学的海轮。他们先在英国伦敦停留，参观了大英博物馆、英国国家画院以及皇家画会展览会。古希腊巴底隆神庙的浮雕让徐悲鸿惊叹不已，委拉斯凯兹、康斯太勃以及透纳的作品给他留下深刻影响。这年秋天，徐悲鸿进入法国朱利安画院学习素描。不久，他报考了国立巴黎高等美术学校，老师是历史画家弗拉孟，只是由于弗拉孟年老多病，很多课是由曾获罗马大奖的科尔蒙上的。1920 年冬，徐悲鸿结识了学院写实画家达仰，达仰是热罗姆和柯罗的学生，巴斯蒂昂·勒帕热也对他产生过影响，直至 1927 年他回国，这位法国人都是徐悲鸿的老师，这样一个几乎是学院写实主义的传统对这位中国学生来说非常受用。在欧洲学习期间，因为经济拮据方面的原因，徐悲鸿到过德国（1921 年夏天），他短暂地接受了夏洛滕堡的高等造型艺术学院院长阿瑟·康普的指导，并在柏林的动物园消耗不少时间画狮子——这是徐悲鸿雄心的象征。在德国，门采尔、塞冈蒂尼的作品对他产生影响；为了经济危机的解决，徐悲鸿于 1925 年底还去了新加坡。[18] 1926 年 2 月初，徐悲鸿回国参加了田汉在上海举办的梅花会，展出了油画作品 40 余件。在此次展览上，徐悲鸿受到蔡元培、郁达夫、郭沫若、叶圣陶、郑振铎等人的关注。很快徐悲鸿再次到巴黎。在游历了瑞士和意大利的米兰、佛罗伦萨、罗马等地之后，徐悲鸿于 1927 年 8 月结束了留学生涯回到上海。

文献表明，徐悲鸿在留学期间刻意回避了当时欧洲的现代主义潮流。他除了关注学院写实和历史画家的作品，临摹如像伦勃朗的作品外，没有任何文献记录他对印象派以降的现代主义有丝毫兴趣，他甚至对康普先生表示过关于那些表现怪诞的绘画现象的疑问。徐悲鸿对写实绘画近乎偏执的信念可以从他 1921 年上海《晨光》1 卷 1 期刊登的从法国的来信得以证实。在信中，徐非常自信地向国内的同人介绍了“世界今日之美术界并其美术家”，“吾既以艺为业，其第一二三流之著者，自应知其人，识其画”。“兹举其最著艺人健在者如下，至新出之 Cubists 并德国之 Expressionists 无足称者，不著。”1921 年的法国，在艺术领域里的激进主义者正在向超现实主义方向进发，毕加索已经离开了他于 1907 年开始的立体主义

进入了新古典主义时期；在德国，1911 年臻于顶峰的德国表现主义主要代表马尔克、马克死于第一次世界大战之后，奥托·迪克斯和格罗兹保持了表现主义在形式上的夸张，并正在向着新客观主义的方向演变。1921 年的法国和德国的确完全不同于 1921 年的中国，但是徐悲鸿因坚持他的写实主义信念给国内的同人开出的名单仍然属于个人观点。徐悲鸿有意和无意地在中国艺术家心目中调整西方艺术的实际情况，他几乎是本能地在重新书写他认为合理的西方艺术史，尽管徐悲鸿的意图对于需要科学、进而需要写实的中国是善意的和有针对性的。

1928 年，徐悲鸿受田汉的邀请担任了南国艺术学院绘画科主任。以后的重要画家吴作人正是在这里受惠于徐悲鸿的教导。不过因为私人原因，徐悲鸿很快离开了南国艺术学院，先后到北平大学艺术学院和中央大学艺术系任职。1928 年夏，徐悲鸿应福建省教育厅厅长黄孟圭先生邀请去福州为该厅绘制历史画《蔡公时被难图》。这件描绘"五卅惨案"中被日本军阀杀害的福州人蔡公时烈士的作品反映出画家在欧洲染有的历史画情结和道德立场，他要告诉人们的是：艺术就是秉承良心与正义去反映现实。

在出国留学之前，徐悲鸿就已经获得了普遍的名声，回到国内时，他已经成为重要的艺术领袖。所以，当他发现全国第一次美术展览中出现了很多现代主义倾向的作品时，无论是趣味偏好还是手中的权力都不允许他同意那些缺乏"高妙"、"华贵"、"壮丽"、"伟大"、"逸韵"特质的作品。相反，徐悲鸿使用了庸、俗、浮、劣、恶这些文字，去表述马奈、雷诺阿、塞尚和马蒂斯的艺术。在他回国的时候，尽管生活非常贫困，不断请求朋友们的帮助，但是，他对画商的看法是简单的：他认为那些现代主义艺术能够成功是画商操纵和宣传的结果，他认为艺术受到了金钱的腐蚀。

现在，我们了解了徐悲鸿的秉性及其基础。回到他在 1929 年的文字，我们自然知道了徐悲鸿愤怒的缘由。徐悲鸿的《惑》文字很少，在很大的程度上，这篇文字仅仅表达了画家笼统的写实绘画的立场，他似乎认为像塞尚那样的艺术本身是没有什么必要可以给予学术上的讨论的。可是，我们从文字以及其他文献里看不到徐悲鸿对 19 世纪写实主义运动的思想与观念背景的真正理解。

1861 年，库尔贝在他的《宣言》里陈述过："绘画，就其根本而言，是一种具体艺术，因此它只能涵盖真实与实际存在的事物的表达。它是一全然物质性的语言，这语言中的每个字都涉及可见可触摸的物体；如果一种物体是抽象的，是看不见、不存在的，那么它就不该属于绘画的范围。"与浪漫主义者德拉克罗瓦相信想象比知识更重要一样，库尔贝却相信眼睛比漫无边际的想象更容易获得真实。徐悲鸿所熟悉的米勒与巴比松画派的成员们事实上反感学院派的程式表现，他们认为：那些古典主义者或者过分热情的浪漫主义者没有理解到眼睛本身的重要性，他们受传统观念、甚至主要是贵族趣味的约束，真实的人物事实上不是安格尔——这也是徐悲鸿喜欢的法国画家之一——笔下的那样，至少，现实中的普通人形象与之截然不同，尽管很多习惯了学院绘画的人将写实主义绘画中的人物看成是丑陋的和不真实的。

基本说来，徐悲鸿也完全没有注意到受库尔贝的影响之后马奈等人对眼睛的进一步信赖所产生的绘画革命。徐悲鸿几乎是本能地不喜欢印象主义的"眼疾"，他没有理解从印象主义发展开来的现代主义其实与

库尔贝等人的思想有关：既然绘画依赖视觉判断，就应该同意每个画家通过自己的眼睛来指挥自己的调色板。事实上，徐悲鸿的写实观念基于在学院里教授的基本写实方法，他甚至更关心在美术馆和画册里看到的英雄主义的史诗。因此，徐悲鸿的写实绘画与库尔贝的传统不是一回事。在很大程度上，徐悲鸿的写实绘画立场来自欧洲学院派，是一种需要叙述、修饰以及作精神提升的理想主义的写实绘画，这也是构成他对早期现代主义绘画反感的原因之一。

无论如何，将那些具有不同意义的重要画家和一些更次要的画家不可思议地罗列在一起，表明了徐悲鸿仅仅认可"写实"的基础方法。就在 1929 年的第一个月，与徐悲鸿几乎同时在法国留学的林文铮已经向艺术界分析了写实主义的历史。作为曾经在巴黎大学学习艺术史的学生，林文铮已经有了理性分析：

> 由十八世纪末叶之写实主义而有十九世纪初期大卫之古典主义；由德拉克洛瓦之浪漫主义，而有库尔贝诸家之写实主义；由毕沙罗、莫奈等之印象主义而有塞尚之表象主义；到了立体派和未来派等可以认为现代艺术最热烈的变迁了。综观这百年来欧洲艺坛之沿革，其派别虽如何复杂，归纳起来，不过是理想精神和写实精神之互相倾轧，亦即是情感理智之上下而已。……
>
> 近代艺术之巨变，完全是受了社会思潮之影响，因为艺术演化之步骤，是和社会思潮之变迁一致的。例如大卫之作风，是和孟德斯鸠的学说及拿破仑朝代之精神很吻合的；德拉克罗瓦之作风，是和卢梭、夏多布里昂之文学同志趣的；库尔贝的作风，是和孔德实验主义相辉映的；莫奈、雷诺阿的作风，是和罗帝之散文、魏尔伦之诗相近的；塞尚的作风，是和柏格森之哲学有同样的倾向；可见艺术与时代思潮之密切关系了。[19]

法国写实主义开辟了真正意义上的"当下"的概念，即艺术家必须面对"此刻"。"此刻"的结果使得记录失去了"整体性"与"完整性"，眼前瞬间就是真实。所以波德莱尔将现代性界定为"短暂性、随意性与临时性"。这里，历史绘画的永恒观念与道德价值被完全忽视。左拉在 1867 年一次评论马奈的作品时所说的话，的确让人联想到胡适对实验主义的翻译："由于科学强调的是实证，要求的是'拿出证据'，因此过去不受质疑的事物如今都受到怀疑。所有的知识范畴，一切的人为努力，都得找到明确、一致的事实证据才能够成立。"[20] 我们知道，这个时代的孔德与穆勒都是致力于将人类经验作为实证科学的论题的哲学家。观察与实验成为判断所有问题的基础。所有这些，似乎没有在徐悲鸿的思想上留下印记。

作为《美展会刊》的编辑，徐志摩以《我也"惑"——与徐悲鸿先生书》为题目同时发表在第 5 期的《美展》上，他希望通过罗斯金对惠斯勒艺术错判的历史提醒徐悲鸿不要犯趣味偏见上的错误。

> 风尚是一个最耐寻味的社会与心理的现象。客观地说，从方跟丝袜到尖跟丝袜，从维多利亚时代的进化的乐观主义到维多利亚后期的怀疑主义再到欧战期内的悲观主义，从爱司髻到鸭稍鬏，从安葛尔的典雅作风到哥罗的飘逸，从特拉克洛洼的壮丽到塞尚"土气"再到梵高的癫狂——一样是因缘于人性好变动喜新异（深一义的是革命性的创作）的现象。我国近几十年事事模仿欧西，那是个必然的倾向，固然是无可喜悦，抱憾却亦无须。是他们强，是他们能干，有什么可说的？妙的是各式欧化的时髦在国内

见得到的，并不是直接从欧西来，那倒也罢，而往往是从日本转贩过来的，这第二手的摹仿似乎不是最上等的企业。说到学袭，说到赶时髦（这似乎是一个定律），总是皮毛的、新奇的、肤浅的先得机会。（你没有见过学上海派装束学过火的乡镇里的女子吗？）主义是共产最风行，文学是"革命的"最得势，音乐是"脚死"（爵士——引者注）最受欢迎，绘画当然就非得是表现派或是漩涡派或是达达主义或是立体主义或是别的什么更耸动的咆死木死（主义——引者注）。[21]

徐志摩在这个时尚年月使用的翻译词与之后80年代接近统一使用的词汇不同，但是，这位现代主义诗人所描述的情景，却与80年代颇为相似。不过，随便将任何词汇用于争论表明了这时的讨论仅仅限于学术领域。从20年代到30年代这段时间里的中国艺术家关注的仍然是"美"、"审美"以及"绘画"这类事实上属于古典艺术范畴的问题，尽管后期印象主义或者马蒂斯以及德国的表现主义在西方现实中所处的地位以及20世纪艺术语言上的转型几乎没有进入徐悲鸿关注的视野。然而，几乎所有年轻的艺术家都知道，即便是蔡元培提倡的写实，也没有像徐悲鸿那样否决西方的现代主义。

参与讨论的画家还有李毅士，他的知识背景仍然是学院派的写实绘画，他表示了一种形式上的公允，但还是本能地不希望他的儿子去学习塞尚和马蒂斯——他举例说。李毅士似乎想通过中国现实特殊性的提醒来帮助徐悲鸿的观点做一个注脚：

不过我现在拿社会的眼光来看，即使悲鸿先生的话是不确，塞尚和马蒂斯的表现，都是十二分诚实的天性流露；但是我还觉得要反对他们在中国流行，万一种下不利于社会的种子，因为我以为在中国现在的状况之下，人心思乱了二十多年，我们正应该用艺术的力量，调剂他们的思想，安慰他们的精神。像塞尚、马蒂斯一类的作品，若然盛行在中国，冲动了中国的社会，我知道这祸患不浅哩？！[22]

谁也不能对没有发生的事情作让人信服的推论。可以看到的是，这里已经涉及了究竟什么样的艺术才是合适的或者艺术将以什么样的状况呈现于中国。

每个人都有自由地追求艺术的权利，可是谁有合法的权利主持这样的历史，就像当初的激进主义者们决然否定"四王"的绘画艺术一样？曾经极力鼓吹新文化、提倡写实主义的蔡元培、陈独秀在这个时候已经将他们的注意力转向了政治操作，对艺术的发展究竟应该沿着什么样的方向前进的考虑自然暂时交回给了艺术家。艺术家之间的争论没有结果，在不同流派风格层出不穷的时期，究竟哪一种艺术态度和立场更为有效，还取决于其他因素。人们再一次将眼光转向了社会，转向了政治：艺术的功能正等待着新的发掘，写实主义的学理背景对于中国画家来说并不重要，重要的是要让人们看到艺术与生活现实的关联——这就是1930年左翼美术产生的真正背景。既然艺术家自己不能决定艺术的未来，那些希望艺术成为武器的人自然会来领导艺术。所以，这次关于写实绘画与现代主义的讨论不仅涉及中国的一般文化现实或者趣味的传递，也与艺术的社会与政治处境有关。

有关"惑"与"不惑"的讨论是小范围的，没有更多的人参与进来。当然，争论也没有任何结论性的成果，讨论本身表明了没有谁来维护艺术的丰富性，艺术需要引导，但这个引导者不是艺术家，而是那些与社会政治现实发生直接关联的人。就这样的观点看

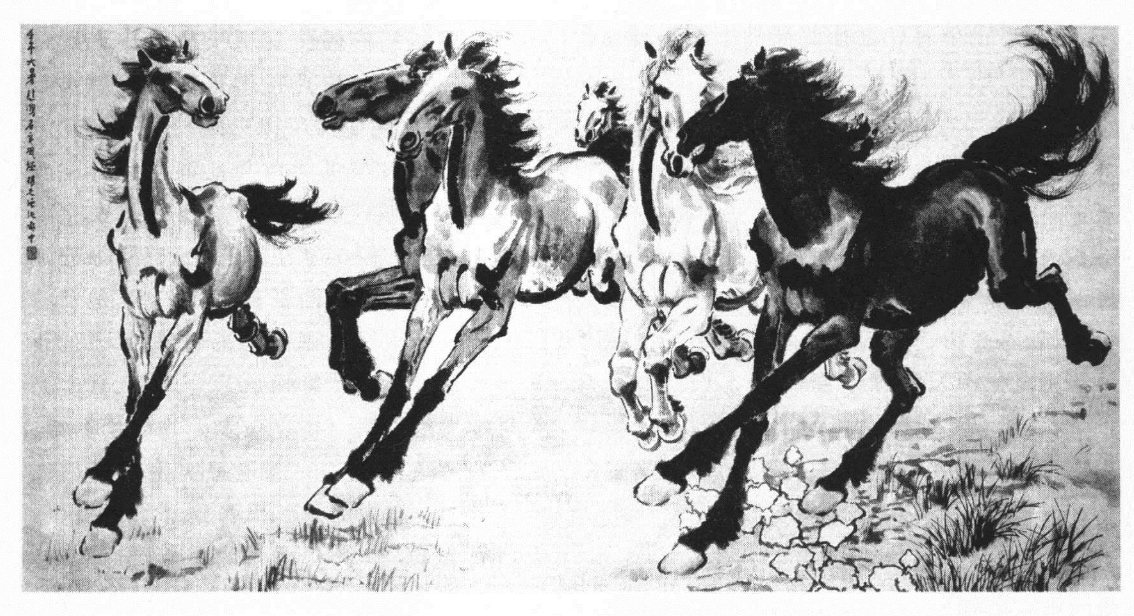
来，徐志摩的解释较之徐悲鸿和李毅士反而显得书生气：

如其在艺术界里也有殉道的志士，塞尚当然是一个（记得文学界的弗禄贝尔）。如其近代有名的国家中有到死卖不到钱，同时金钱的计算从不曾羼入他纯艺的努力的人，塞尚当然是一个。如其近代画史上有性格孤高，耿介澹泊，完全遗世独立，终身的志愿但求实现他个人独到的一个"境界"，这样的一个人，塞尚当然是一个。换一句话说，如其近代画史上有"无耻"、"卑鄙"一类字眼最应用不上的一个，塞尚是那一个人！[23]

事实上，徐悲鸿渴望宏大叙事的描述，他的历史画情结还是得到了满足。1928 年起，徐悲鸿开始了他的《田横五百士》的制作。这是徐悲鸿的艺术主张最为重要、典型的代表。画家希望将历史文献中记载的故事通过他在巴黎学到的历史画的知识表现出来。徐悲鸿的确受到历史故事中人物的"气节"——这个精神特质很容易地就可以被人为地转换为西方历史画的"崇高"——的感染，但是，很可能司马迁询问为什么没有人将这个感人的故事描绘出来的文字激发了徐悲鸿的绘画欲望。无论怎样，徐悲鸿也许认为写实历史画是真正的艺术，他没有顾及欧洲历史风俗画产生的特殊性，[24]他也只是大致认为写实绘画总是与历史、真实乃至科学发生关联。在有众多人物的构图里，徐悲鸿通过想象——这是写实主义最忌讳的方法——表现的是田横告别部下的情景。人们看到了一个历史情景的模拟，但是不一定会因为历史画而获得文学般的感动，因为，绘画的故事最终是平面的。尽管徐悲鸿推崇普吕东的理想主义的"高妙"，可是他在技术与方法上，保留了太多事实上属于学院派的梅索尼埃、热罗姆的影响。



11-1 徐悲鸿 《田横五百士》(局部) 1928—1930 年 布上油画
197×349cm 徐悲鸿纪念馆藏

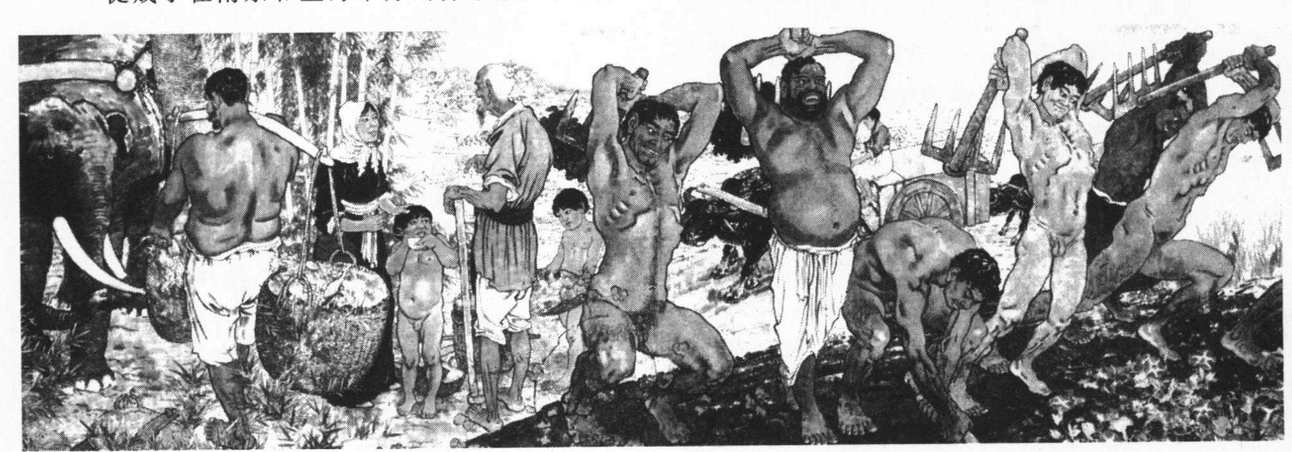


11-2 徐悲鸿 《群奔》 1939年 水墨设色纸本横幅
95×181cm 徐悲鸿纪念馆藏

油画的写实语言在20世纪初的中国无疑具有视觉上的冲击性，徐悲鸿希望像做数学作业那样，尽管运算的结果早已知道，他还是想从加减乘除的程序开始，他相信中国需要完成这样一次从来没有认真做过的作业。他指望像推演逻辑一样通过对素描基础的强调，渐渐形成中国的、被认为符合科学的写实传统。的确，观众更多地还是去参观著名的画家是如何用油画绘制历史故事的，他们对画中相对逼真的形象感到有趣，因为他们从来就很少、甚至就没有看到过欧洲传统的写实绘画，而这样的绘画在中国显然是新颖的和充满活力的。当徐悲鸿于1930年将这件作品送交"中央美术会绘画展"展出时，他又开始了取材于《列子》里关于伯乐推荐人才的《九方皋》的绘制。这件巨幅中国画是徐悲鸿改良中国画的一次知名的实践，他试图将"高尚"与"境界"这样的内在气质通过传统的中国画来表现，他试图画出观众无需文学与诗歌的帮助就可以看懂的绘画。[25]不过，究竟中国画的改良是否就是将西方的写实方法运用进传统的笔墨宣纸？或者说"惟妙惟肖"在什么样的前提下不会成为个人趣味的评价标准？这始终是包括徐悲鸿在内的中国画家面临的问题——这个问题持续到20世纪五六十年代时增加了意识形态的背景。徐悲鸿很早就解释过画画的目的是"惟妙惟肖"，可是对这几个字的解释仍然与长期以来人们对"气韵生动"的解释一样因人而异。徐悲鸿的确是一位有雄心的艺术家，为了告诫学习西方艺术的年轻人他所理解的科学方法，他又于1932年发布了他的"新七法"写实主义造型原则——"位置得宜。比例正确。黑白分明。动态天然。轻重和谐。性格毕现。传神阿堵"。不过，这个很容易使人联想到谢赫"六法论"表述形式的造型原则最后没有成为普遍适用的典训。

1933年1月,徐悲鸿赴欧洲举行中国绘画巡回展览;1934年4月,徐悲鸿到了苏联。按照记载,展览获得了巨大的成功。徐悲鸿回国后还详细地介绍了在苏联进行展事活动的情况,这个时候,中国知识分子对苏联已经有了相当的注目。徐悲鸿记住了苏联对外文化协会会长安罗在甫开会的致辞:"俄国民族与中国民族向是好友,尤其在孙中山先生时,就如一家人。"这样的背景能够让我们联想到30年代艺术家们所处的政治环境。同时,徐悲鸿也观察到了苏联的文化艺术活动与欧洲国家的区别:是普通大众而不是少数有教养的知识分子成为艺术展览的主要观众。就像苏联的政治技术与意识形态对中国的影响一样,艺术领域很快就随着这样的形势发生重要的变化。[26] 实际上,徐悲鸿此次最为重要的工作之一是将俄罗斯巡回画派的艺术介绍到了国内,他带回了不少巡回画派画家如像列宾、苏里科夫的作品,我们将看到,这些写实油画在不同时期对中国画家产生了长时间的影响。

1934年8月,徐悲鸿从苏联回国之后继续担任中央大学艺术系教授和主任,次年他促成了在南京和上海举办的苏联版画展览。不过,这个时期国共之间的冲突异常尖锐,徐悲鸿身边充斥着参与政治活动的朋友,他的日常生活与艺术并没有远离政治现实。1935年,徐悲鸿与未来的著名美学家宗白华为解救作为共产党员的田汉出狱而四处奔走。他看到,作为艺术的戏剧已经开始直接干预政治现实。1936年,因为私人的原因,徐悲鸿去了广西桂林,在这里他感受到了抗日"六一运动"的直接影响,并受到李宗仁、白崇禧礼遇,其间完成的那些漓江山水充满清新的情趣。1937年,他从桂林回到南京,"七七事变"之后,带领艺术系师生随中央大学迁往重庆。1938年4月,徐悲鸿虽然受郭沫若、田汉邀聘担任政治部第三厅美术科长,但还是因个性的原因拒绝此职位并在年底去了香港,次年初从香港去了新加坡,开始了他的抗日义卖。他那花费了精力仍然充满英雄主义气质的写实国画《愚公移山》就是1940年在新加坡完成的。[27] 为这件中国画的大型改良作品,徐悲鸿在近一年的时间里绘制了30多幅草图。这样的习惯在写实主义画家圈子里通常被视为一种令人尊敬的职业精神,而在真正的写实主义革命者看来,这不过是一种迂腐的学院方法。



11-3 徐悲鸿 《愚公移山》 1940年 水墨设色纸本横幅
144×421cm 徐悲鸿纪念馆藏

人们不能说出徐悲鸿的写实绘画有什么特殊的风格——似乎写实本身就构成了那个时代的一种风格。他在以写实方法而用国画工具与材料表现人物画时，很新颖地将写实技术引入了中国人物画，笔墨的目的就是再现人们能够看得懂的东西——人物、山水、动物与花鸟。

正如郭沫若发表在1953年12月11日的《人民日报》上的《纪念徐悲鸿先生》文章里写到的：

悲鸿先生于作画外，复尽瘁于美术教育事业。他在这方面的贡献似乎更大。他曾屡次主持国立高等美术院校，现代中国美术家大多受过他的熏陶。他的注重基本训练、主张师法造化，反对形式主义、尊崇文化遗产的教育宗旨对中国美术界发生了良好的影响。

将西方写实绘画引入中国，改变传统文人画以及因循守旧的绘画现象是徐悲鸿在中国20世纪艺术革命过程中的重要成果，大量富于严谨态度的艺术家在他的教育和思想影响下构成了20世纪中国艺术史的重要部分。尽管徐悲鸿对写实技术和基础素描一意孤行的坚持，导致他的思想以及绘画对学生产生近乎独断的学院派影响，可是我们也发现他的大多数学生十分情愿地陷入这个对于中国画家来说是崭新的领域，并对他们老师的教诲铭记在心。无论如何，徐悲鸿拥有众多出色的学生，我们很轻易地就可以举出吕斯百、吴作人、张安治[28]、吕霞光、孙多慈、顾了然、文金扬、艾中信、张倩英、孙宗慰、陈晓南、冯法祀这样一些重要的名字。抗日战争爆发之后，徐悲鸿在北平艺专也深深地影响了黄显之、董希文、李瑞年、李宗津这样一些年轻人。

写实画家

吕斯百(1905—1973)与徐悲鸿的关系是徐所有的学生中最为特殊的。这位江苏江阴人与吴作人是徐悲鸿的重要助手，在艺术上受徐悲鸿严格的指导。当吕斯百开始对塞尚感兴趣时，他受到了徐悲鸿的严厉批评。吕斯百于1927年在南京中央大学艺术科读了一年肄业之后，经徐悲鸿推荐，于1928年公费人法国里昂高等美术专科学校。据说他对夏凡纳《乐园》的临摹达到乱真的程度。他的同学与朋友常书鸿说："斯百爱他诗意的画面，斯百爱他能将里昂阴湿天的水洼变作天国乐园的莲池。"[29]这种趣味也许引导他对农村田园的关注。1931年，吕斯百进入巴黎高等美术专科学校，在随德魏波兹学习的同时，他也在朱里安油画研究院深造。1934年，吕斯百将《野味》(1931)和《水果》(1931)送到巴黎春季沙龙，作品分别反映出夏尔丹和塞尚的影响。这年吕斯百回国，成为徐悲鸿在教学上的助手。与徐悲鸿一样，他坚持向学生传授坚实的写实主义方法，强调石膏素描的训练，并对重量与质感给予非常的关注。吕斯百的油画语言简练而质朴，尽管在题材上限于普通人、一般风景和静物，但是他使用的色彩和笔触效果却富于教养。在三四十年代，吕斯百完成了一批表现出个人趣味的作品，《湖上》、《庭院》、《水田》、《鲶鱼》以及《四川一农民》，这些作品所表现出来的纯正的油画技术与田园风格，使吕斯百的作品成为20世纪油画艺术中的重要文献。他的不少学生对他油画教育和人的品格方面留存着难忘的记忆。

于1948年离开中国去了法国的吕霞光(1906—1994)也是徐悲鸿绘画体系中的一

员。他于1927年进入私立上海艺术大学美术系学习，次年转到南国社和中大艺术系。1930年赴法国、比利时学习，接受学院古典主义的训练。1937年，吕霞光回国先后在苏州美专、武昌艺专、杭州国立艺专任教。由于田汉的普罗艺术思想和徐悲鸿写实方法的影响，他在抗战初期参加过由郭沫若任厅长的第三厅美术科工作。吕霞光的油画具有结实的写实功力，他通过教学和艺术实践为写实绘画在中国的发展做出了努力。



11-4 吕斯百 《庭院》 1942年 亚麻布油画 80×100cm

因难以承受社会压力而离开中大艺术系的孙多慈(1912—1975)在艺术上表现出天赋，她于1930年入中大艺术系，成为徐悲鸿的旁听生。次年，她考入中大艺术系。可能主要是因为感情纠葛上的原因，孙多慈失去留学法国的机会，并引来社会责难与家庭冲突，致使中途离开学校，回到安庆教书。孙多慈的绘画风格学习徐悲鸿，她对徐悲鸿的绘画方法理解敏锐：在素描和油画技术上的表现能够让人感受到她对徐悲鸿艺术的无条件认定与崇拜，她在造型与油画技术上的理解表现出智慧与魅力。



11-5 孙多慈 《自画像》
20世纪50年代 油画

由于徐悲鸿的影响和特殊的历史背景，艺术史家经常将徐的学生及其艺术看成是徐悲鸿学派中的一部分，可是，发生在20世纪上半叶的写实绘画是“科学”观导致的普遍现象，不少留学西方的年轻人回到国内之后保持着他们在欧洲学习的技术，尽可能地将油画用于对中国现实的反映，他们不同程度地构成了西画风格对中国的影响，为油画这种材料成为中国艺术的一部分奠定了基础。在中国，写实绘画是一个被主张学习西方的年轻人接受的艺术形式，那些没有直接接受徐悲鸿教育的画家仍然是写实绘画潮流与风格中的重要组成部分。



11-6 1951年，孙多慈（右三）游欧途经美国纽约时与旅居美国的胡适（右一）、汪亚尘（左一）、王少陵（后排左一）合影

比孙多慈更为幸运，方君璧（1898—1986）实现了自己的学习愿望，她于1916年去法国，与蔡威廉几乎同时成为中国最早赴国外学油画的女画家。她先在巴黎朱里安美术学院学习，因第一次世界大战，后考入省立美术专门学校。两年后，她考入巴黎国立高等美术学校；1924年，她有两幅作品入选法国春季沙龙展；在1925年归国执教中山大学和执信大学一年后，她又重返法国，再次进入巴黎国立高等美术学校。她在1930年回国后一直从事绘画，旅行写生，保持着她所理解的新时代女性的生活与艺术方式，抗战期间她的丈夫曾仲鸣成为汪精卫政权中的成员，以至给她以后的生活带来了不幸，1949年以后她定居美国。方君璧的绘画风格来自她对中国传统艺术的了解，她没有过分去强调写实绘画经常要求的体积与坚实，而让笔触表现出一种传统的写意趣味，她甚至用传统的笔法去表现窗外清竹，即便是表现风景，她也使用概括的笔触。在描绘对象上，方君璧使用的笔法经常是大胆而放松的，但画面表现出清新而温和的风格。蔡元培在她的画册序言中使用了“借欧洲写实之手腕，达中国抽象之气韵”这样的

文字。张充仁(1907)出生上海,是以雕塑闻名的艺术家。早年曾在土山湾画馆学习照相制版,在这里,张充仁还学习素描与法文。他于1928年进入上海和合电影公司画布景。1931年,张充仁赴比利时留学,进入布鲁塞尔皇家美术学院雕塑系学习。他对欧洲艺术的敏锐理解使得他的毕业作品获得比利时皇家亚尔培金质奖章和布鲁塞尔市政府金质奖章。毕业后,他游历了法、英、荷、德、奥、意等国,参观各国博物馆和美术馆里的藏品。张充仁在他的油画作品里表现出对油画材料的充分认识,我们从他《比利时京城风景》(1932)和《上海街头》(1939)可以看出,张充仁在色彩与油画语言的掌握上表现出非常专业的能力。他于1938年任上海之江大学建筑系教授。抗战期间,一直留守孤岛。在战争全面爆发之前(1935年2月)和期间(1943年1月),他举办过自己的油画雕塑展览,成为这个时期的知名艺术家。

历史地看,写实主义是对那个时代科学与民主运动的呼应,撇开徐悲鸿个人的独断立场来看,写实主义之于中国的重要性就正如张之洞、李鸿章等人努力下的实业与军工业的必要性。写实绘画基于一种观察世界的方法,尽管时间使得更多的意识参人其中,但是,接续欧洲的现代主义不等于可以跳过写实主义。作为一门科学——文艺复兴时期对艺术的界定,写实方法无疑应该是中国艺术家需要掌握的技艺。事实上,写实主义对于那些希望将艺术用于对现实的关怀的艺术家来讲十分受用。通过在法国的博物馆里临摹学习西方艺术的司徒乔(1902—1958)以他的《放下你的鞭子》(1940)给人留下深刻印象。这件作品能够成为徐悲鸿写实主义思想的一种具体体现:关心社会,充满人道主义同情心,画面具有戏剧性。司徒乔出生在贫寒的广东家庭。早年泪水不断的艰辛生活奠定了司徒乔对普通人的亲近立场。他曾进人教会学校读书,在岭南大学文学院学习四年。1924年,他到北京转读燕京大学,受鲁迅的影响,司徒乔的版画表现了思想的尖锐与立场,他在绘画上的经历让人吃惊:

> 鲁迅先生住在北京的时候,人民生活万分穷困,乞丐充斥街道。记得1925年的某一天,我在街头遇见一个乞丐,我觉得他面颊上的皱纹和眼睛里的怨愤,很能道出黑暗的社会的残酷性。我打算画他,跟随他走了一段路;忽然近两百乞丐都赶上来了,为了想得到那极微薄的报酬,每一个人都要求我画他,他们把我挤到一小块空地上,以至我无法动手。[30]

司徒乔对贫民和普通人的关注充满激情,就像鲁迅描述的那样:“他不管功课,不寻导师,以他自己的力,终日在画古庙、土山、破屋、家人、乞丐……”[31]鲁迅还在司徒乔于1926年6月在中央公园水榭举办的首次个人画展上用20元钞票购了《五个警察一个〇》和水彩画《馒头店门前》。1928年,司徒乔赴法国学画,一度接受过法国写实画家半年的训练,终因学费难支辍学,他于1930年去了美国纽约,因“明明是学生,却画画赚钱”的罪名人狱,次年回国。在广州停留一段时间后又转去北京,直至1935年移居上海。在以后的时间里,他移居缅甸仰光(1938)任福建华侨女师校长,为国内的陕北公学和延安抗日军政大学发动募捐;返回重庆(1942),在粤、桂、湘、鄂、豫作战区写生;转而又去美国(1946)。在国民党退往台湾之前,他又回到祖国。司徒乔的性格坚韧充满意志力,他属于将艺术作为批判的武器的那类人道主义艺术家,他将注意力放在了

表现而不是物理特征上面，在写实绘画领域里，他不同于吕斯百、吴作人等人的内在性，而将情绪充分地表现于作品，徐悲鸿在看了司徒乔的画展(1928)时使用的评价术语是："司徒先生对色调之感觉，为当代最敏之人，又有灵知之笔，供其纵横驰骋，益以坚卓……"

司徒乔是精力旺盛充满创造性的艺术家，他的作品风格是：表现重于描绘，而作品的数量也表明他更在乎艺术对视觉的冲击力，而不是学院性的技术。在1926年(北京)、1928年(上海)和1946年(南京、上海)举办的展览中，他展出了数百件作品，可是颠沛流离的生活与战争导致了他大多数作品的散失。1940年，著名演员金山与王莹率领抗日剧团宣传队在新加坡演出街头剧《放下你的鞭子》，这唤起了司徒乔绘画表现的激情。司徒乔用粗放与流畅的笔触完成了这样一个众所周知的题材。在那个让人悲愤的年月，这样的油画同样能够起到宣传与鼓动的作用，而司徒乔的油画却是具有艺术表现力的。他的艺术成为这个时代最有代表性的文献之一。



11-7 司徒乔 《放下你的鞭子》 1940年 布上油画 78×126cm 中国美术馆藏

唐一禾(1905—1944)在1942年完成的《胜利与和平》和1940年没有完成的《"七七"的号角》形成了一个有趣的对比。尽管主题相同，但是《胜利与和平》完全是欧洲古典主义的风格，这种中国观众并不熟悉的风格与现实拉开了距离——胜利女神与那个被理想化了的中国男人似乎不太协调。不过，在画家看来，也许重要的不是风格而是寓意，是胜利一定属于中国人民的概念。之

前的《“七七”的号角》却因种种具体的原因没有完成，画家将视线放在日常生活，并且采取没有夸张的写实手法表现不同阶层的人的觉醒，是非常符合徐悲鸿主张的写实主义的——徐悲鸿也不时暴露出欧洲古典主义的趣味。这个缺乏逻辑的风格表明，在这个时期，画家的关注点不在所谓的风格与语言的新颖，而是现实中的问题，对于唐一禾来说，只要能够表达内心的感受和思想，什么风格都是可以采用的。唐一禾是湖北省武昌人，大哥唐义精也是画家。兄弟两人曾于1919年与蒋兰圃创办了武昌美术函授学校，以后学校转为正式美术学校武昌艺专，唐义精从1926年起任校长直至1944年遇难。唐一禾曾于1924年入北平美术专科学校学习，接受诗人闻一多的影响，具有政治上的敏感性，期间创作了抨击军阀段祺瑞政府的《铁狮子胡同惨案图》。以后他于1927年中断学业，回到武汉参加北伐革命军的宣传活动。唐一禾对现实与政治的关心决定了他的基本艺术倾向，当他在武昌艺术专科学校学习两年之后于1930年赴法国考入巴黎高等美术学校，对学院写实与素描非常入迷。1934年，他回到国内任艺专教务主任和西画科主任，在战争的空气越来越浓厚的时期，他画了很多抗日主题的宣传画，这些宣传画的风格表现出他在法国学习的古典主义绘画的影响。战争全面爆发之后，武汉艺专于1938年迁往四川江津。在他1944年3月24日与其兄唐义精同赴重庆不幸船覆罹难之前，完成了不少作品。他画的《村妇》(1943)、《穷人》(1943)这样的作品使用的是古典绘画的肖像技法，尽管画家想尽可能刻画出真实的对象，但是，学院的构图和用光使这些肖像更具有室内摆放的特征，缺乏写生的生动性。这表现出这个时期的中国油画家对油画的理解与学习中，用西方古典手法甚至造型来描绘中国人，也许给予那些强调艺术民族化的人一个不成熟的案例，但是，这类“借用”也使得唐一禾的油画成为中国油画家学习西方艺术的一个历史文献。当我们将未能画成大画的《“七七”的号角》与他的完成作品进行比较就能发现，唐一禾一定也体会到了草图与正式作品之间的不同，虽然画家没有时间去研究这个差异，但给予了同时期以及后来的油画家在语言试验上的提示。

写实绘画具有陈述社会现实的可能性，也不时为政党政治所利用，歌功颂德的题材在西方古典主义绘画里就不乏数量。作为对古典主义的效仿，梁鼎铭(1895—1959)和两个兄弟梁又铭(1905—1984)和梁中铭(1906—1994)利用军事题材来表现国民党意识形态及其政治宣传也成为写实绘画的成果之一。梁鼎铭既是国民党员，也是蒋介石所认可的历史和肖像画家。早年为上海英美烟草公司绘制月份牌年画的梁鼎铭曾在1927年担任国民革命总司令部政治部艺术股股长，所以，他创作《北伐史画》这类题材的作品既是他实现艺术理想的机会，也是表达政治立场的时刻，按照他理解的三民主义艺术观点，他显然认为这样的绘画是艺术与政治目标的必要结合，而所谓党国立场是不可能动摇的。在他的写实绘画里，反映政治领袖(《蒋介石戎装骑马像》)、军事历史故事(《陈英士被清兵逮捕》)以及抗战史实(《民众力量图》、《惠州战役图》、《济南战景图》、《南昌战绩图》、《荣归图》、《血刃图》、《不共戴天图》、《敌忾同仇图》)的作品的确表明了他力图做中国的达维特(Jacques Louis David)的雄心壮志，在回答艺术的功能究竟是什么时，他一定会用他崇拜的法国画家描绘拿破仑题材的古典绘画作为他的史诗性绘画的充分依据，在出发点和表现主

题上，他对库尔贝式的写实主义思想已经发生了偏离，而更为接近古典主义的目的性，梁鼎铭和他的兄弟是将艺术直接服务于政党政治及其意识形态的最早画家。



11-8 唐一禾 《"七七"的号角》 1940年 布上油画 33.3×61.2cm 中国美术馆藏

写实雕塑

写实运动也在20世纪30年代雕塑艺术家的作品中逐渐体现出来。

直至清末民初，中国人熟悉寺庙和洞窟里的佛像与神话传统人物的雕塑，他们很习惯地用"菩萨像"来描述千篇一律的传统和宗教雕塑。尽管中国有悠久的雕塑历史，人们对敦煌、云冈石窟的雕塑赞叹不已，但是，雕塑似乎很少直接表现现实生活却是无可置疑的，更不用说具有表现性的雕塑。

在留学日本和欧洲的艺术家里仍然有一个属于雕塑艺术家的名单：江小鹣、陈孝岗、岳化、金学城、陈锡钧、郑可、王静远、吴法鼎；晚一点的时期有刘开渠、周轻鼎、孙福熙、滑田友、王子云、王临乙、张充仁、程曼叔、王如玖等。他们归国后又不同程度地通过教育的方式传递西方雕塑的基本技法和思想，从1920年上海美专设立雕塑科起，国立艺术院、广州市立美术学校、国立艺专、西南美专等学校开始陆续设置雕塑专业。

30年代雕塑家的作品以人物尤其是现实中的人物为主要题材，这类雕塑家有曾在法国巴黎实用美术学校学习的郑可（《青铜裸女》、《自雕像》、《牡鼠》），留法17年的雕刻家王如玖（《吴稚晖造像》、《徐通海夫人造像》），以及留学美国后于1931年任广州市立美术学校雕塑教授的陈锡钧（《胡展堂像》、《美国诗人理文女士像》、《陈协之像》）。

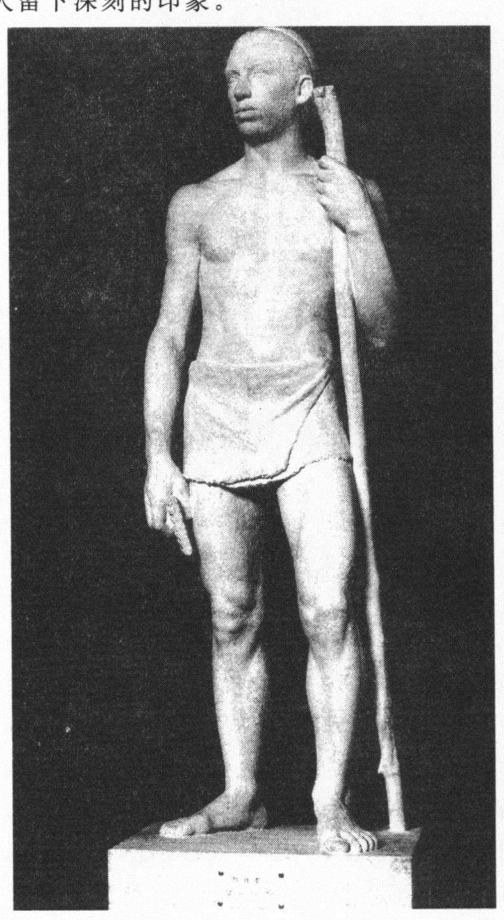
的确，民国时期的雕塑较之绘画也许更能有效地履行徐悲鸿的观点，即将艺术用于对真实的人物的塑造——就像他以后向共产党新政权建议的那样。30年代南京政府

成立了“孙中山铜像委员会”(1934),希望雕塑家们能够通过真实的造型来塑造领袖人物,那些熟悉欧洲古典雕塑的艺术家纷纷投入精力试图夺标。参加竞选的雕塑家有李金发、陈锡钧、梅雨天、黄浪萍、滕白也、郎鲁逊、江小鹣、王临乙、染竹亭、刘开渠等共计15人。这个时期的雕塑家没有因为自己的雕塑在语言上的学院化而感到不快,他们几乎是本能地认为:这个时候塑造真实的尤其是著名的人物已经构成了中国现代艺术决定性的进步。

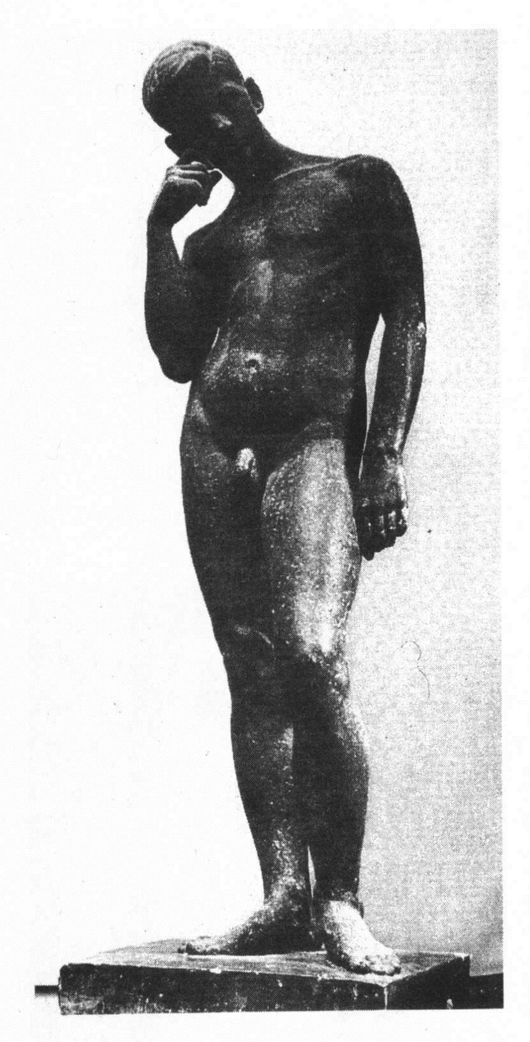


11-9　张充仁　《吴湖帆》　1948年　泥塑

直至40年代后期,无论雕塑家们有怎样的抱负,严酷的现实也没有给他们提供更多的创造空间。从法国回到祖国的廖新学(1900—1958)属于绘画和雕塑上都具有天赋的艺术家,也许是战乱的原因,他的绘画作品仅仅留存于文字的记录。廖新学出生于云南一户贫苦农民家庭,幼年替人放牛。18岁时他进入昆明的鸣鹤画室作学徒。1933年考取公费赴法留学,进入巴黎高等美术学院学习。他与滑田友是同学,他们总是在生活条件非常困苦的条件下学习艺术。所以他临摹的作品是牟里罗的《捉虱子的男孩》和米勒的《拾穗》。当然他在美术馆里也临摹鲁本斯、安格尔、德拉克洛瓦的作品。在1948年回国之前,他已经获得了巴黎春季、秋季和独立沙龙的许多奖项。他的《牧羊人》这类作品让西方人看到了中国人对西方艺术的理解是如此的准确和精湛。廖新学对艺术工作的专注所导致的婚姻失败给人留下深刻的印象。[32]



11-10　廖新学　《牧羊人》　20世纪40年代
此作曾获巴黎“秋季沙龙”银奖



11-11 滑田友 《沉思》 1943 年 青铜雕塑

的确，西方人很难理解，在 20 世纪上半叶的现代主义时期，中国雕塑家沙龙式的作品究竟有多大的意义？大多数作品不过是尽可能准确地塑造对象，中国雕塑家没有像罗丹、马约尔、阿契彭科或者利普奇兹那样不是表现充分的现实主义戏剧就是对体积与空间的富于表现力的实验。可以想象，中国雕塑家面临着时代的特殊变迁，他们连身边所景仰的人物还来不及记录，何况对现代主义雕塑的领悟——这本来可能是 40 年代之后的雕塑家要解决的课题。

写实主义问题

从 20 世纪 20 年代到 40 年代的中国写实画家与雕塑家也许没有意识到写实主义所隐含的哲学问题是复杂的。写实主义涉及到“真实”(reality)这样一个一开始就会让人坠入迷雾的词汇。按照西方哲学传统，“真实”被区分为“真实的实在”(或者理念)和“纯粹的表象”(或者经验)。直至黑格尔为止，西方哲学家基本上将理念与经验作为两个对立的方面，它们也经常被转换为“精神”与“物质”、“本质”与“现象”、“理性”与“感性”、“内在”与“外在”等等。对于艺术家而言，这样的两分法事实上隐含着不可解决的矛盾：究竟视觉真实是否应该求助于理性的判断；或者说，作为表象的形象如何与所谓“真实的实在”相关联？它们究竟是什么样的关系？的确，一开始，写实主义与 19 世纪摄影的出现发生关联。达盖尔的摄影构成了艺术家与批评家争论问题的工具，究竟是像银版复制的效果那样就是所谓的真实，抑或是艺术仍然应该保持一种想象与心理空间？[33] 此外，正如大多数人注意到的，对于那些胆大的现实主义者来说，写实主义本身就是艺术领域的民主运动，库尔贝对蒲鲁东的认同，例如他将蒲鲁东放置在一个普通的生活环境中加以描绘的态度，构成了对人们习惯了的崇高与非同凡响这类特质的放弃。就其画面而言，写实主义所具有的社会煽动性与鼓动作用，不是由于画中的社会内容，而恰恰是那些内容在观众内心里唤起的问题。尽管库尔贝的《石工》对事实的陈述超过了对人物的崇高形象的刻画和对意义的直接追问——库尔贝仅仅是将他在家乡路过看到的两个工人的工作情景尽可能真实地做出了记录，而徐悲鸿所理解的人物画

的重要性始终是因为对象的社会特征，他在1942年路过成都面对当地的文艺界的听众强调的是人物的社会属性："画艺术所贵，在满足社会的需要，人物活动则最能满足此一需要，而山水则否。因人物活动，其范围可以扩大到英雄、豪杰、民众，乃至敌人等。"[34]

中国艺术家很少去思考写实主义思想中的矛盾性。例如，生活的丰富性以及对现实一般场景的关注，使得户外生活成为写实主义者更为普遍关注的目标。如果将在户外的写生仅仅作为草稿，而在未来的画室里将这样的草稿放大进行重新描绘，感觉的直接性通常会减少和消失，康斯太勃的《干草车》就是在这样的情况下完成的，结果，完成的风景画的表现方法和效果再次回到了画室的精确性，这很容易导致"当时"或者"此刻"感受的消失，而这个消失恰恰是写实主义者希望尽可能避免的甚至是反对的。徐悲鸿的主要巨作都是在通过复杂的素描准备前提下完成的。他相信这样的整理的作用，也就没有顾及印象派绘画产生的思想动机。相反，刘海粟、颜文樑和其他一些画家几乎是本能地意识到了印象主义表现的合理性，他们没有将写生作为一般习作。

的确，徐悲鸿对宏大叙事的兴趣导致将写实主义引向学院主义与功能主义绘画，不过，徐悲鸿在40年代说到写实绘画这个问题时采取了更为乐观的态度：

> 十年以来西洋艺术予中国最大的刺激可说是其宣传艺术引起之作用，最重要者尤莫过苏联艺术，此以纯艺术眼光言之，仅是国家主义中之一些功利主义而已，但其作用能唤起国人对整个西洋美术之注意亦可喜之事也。[35]

徐悲鸿没有想到，在之后的若干年里，写实主义方法在政党政治和意识形态的规定下，构成了一种反映政治目标的工具，他去世很早，所以也就没有体验到他所提倡的方法是如何演变成为僵化的虚饰工具的。

注释

1　尽管中共党员以个人资格进入国民党从一开始就受到了部分国民党人的高度警惕，但是中国共产党丝毫没有放弃推进既定的政治目标、发展自己组织和扩大在革命运动中的影响力的努力。在1925年1月于上海召开的第四次全国代表大会上，仅有950名党员的中国共产党提出的引导国民议会运动的操作主题明显表现出独立和超越国民党领导的倾向，即取得国民运动的成功"完全靠领导被压迫人民的本党"，至于另一部分力量，则只是"国民党左派"。2月初，由中国共产党控制的全国铁路总工会第二次代表大会在郑州举行，这次会议将分散的工人罢工的激情作了全面的调动和鼓励，"五卅运动"在很大程度上讲正是中国共产党有计划的政治策动的逻辑产物。一系列罢工与抗议针对的是帝国主义列强，但是中国共产党在这个过程中与国民党同时发展着自己的势力。无论是上海还是广州，示威游行与混乱的局面导致商业贸易的损失，以致一般商人对持续的工人罢工表示了极大的忧虑，这种忧虑与国民党内部反共势力的理由相

吻合。这年夏季，戴季陶发表了他的《国民革命与中国国民党》，戴氏很明确地指出："但是C. P.的寄生政策，不把国民革命当做真实的目的，不把三民主义认作正当的道理，只借中国国民党的躯壳，发展他自己本身组织……"（彭明主编：《中国现代史资料选辑》，第2册[1924—1927]，北京：中国人民大学出版社1988年版，第249页）事实上，共产党与国民党在意识形态方面无疑是不协调的。由于共产国际急于推进列宁主义的革命概念，对改造实力远在共产党之上的国民党存有希望，中国共产党被指使去扮演了一个进行国际革命输出尝试的牺牲品的角色，共产党与国民党两党从本来是平等地位——起码在国民革命这个历史时期——的友党关系，逐步演变为敌对党。在相对更加合法化的国民党的旗号下，中国共产党成功地通过对组织、宣传和对劳工部门的控制推进着自身组织的发展与对国民党的分化。无疑，作为一个有着历史经验的和政治实力的政治集团，国民党对自身的危机认识逐渐充分，尽管陈独秀数次提出让共产党员离开国民党，以便与国民党实行平行对等合作，但是，共产党在国民党内部所进行的一系列工作使国民党的领导人意识到了问题的极端严重性，当苏俄的物资援助成为事实，而继续与共产党联合将会导致国民党的分裂时，"清党"就成为国共冲突的逻辑结果。无论如何，"五卅运动"使社会的政治与革命热情空前高涨，同时共产党与国民党在意识形态和政治上越来越明显的分歧促使无时不在关心乃至参与政治的知识分子对激烈的政治运动中的立场开始做出选择，充满学术气氛且基本上没有党派倾向的文化问题开始转变为充满敌意和残酷的政治问题，越来越多的知识分子开始与政治权力有了直接的联系。

2 事实上，"九·一八"之后的国民政府也已经深切感受到了涣散、腐败与无能对国家的危害，可是反省的结果却是有人开始了对专制的呼吁，这些鼓吹专制的人认为一个有力、高效、权力集中的政府也许能够解决存在的问题。胡适立即通过《独立评论》与他的朋友们如丁文江、蒋廷黻、钱端升开始了关于民主与独裁问题的颇具冲突的讨论，这更为清楚地表明了知识分子阶层中的政治分歧，而这样的变化不可能是小范围的。

3 徐志摩：《美展弁言》，载《美展汇刊》第1期。

4 颂尧：《西洋画派系统与美展西画评述》，1929年，载《妇女》杂志第15卷第7号。

5 陈小蝶于1934年《国画月刊》第2期开始连载《清代无画论》。在这篇文章里，陈认为清代王石谷的画不过是"历代画苑之字典，非石谷个人之创作也"。他的依据与那些主张艺术反映时代的观点非常接近："一代画学，必有一代之创作，风气丕变，转会可寻。其特点存在，历万世而不磨者。"

6 陈小蝶：《从美展作品感觉到现代国画画派》，《美展汇刊》第4期（1929年4月19日）。

7 腮惹纳今译塞尚、马梯是今译马蒂斯、薄奈尔今译博纳尔。

8 《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社1994年版，第93页。

9 林文铮：《由艺术之循环规律而探讨现代艺术之趋势》（1929），转引自《西湖论艺》，杭州：中国美术学院出版社1999年版，第105页。

10 《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社1994年版，第92—93页。普吕动今译为普吕东，安葛尔今译为安格尔，特拉克罗利今译为德拉克罗瓦，毕于维史今译为夏凡纳，干连今译为卡里埃，白司姜勒班习今译为勒帕热，谷洛今译为科罗，吕特今译为吕德，骆荡今译为罗丹，干尔波今译为卡尔

波，米莱今译为米勒，穆耐今译为莫奈，孤而倍今译为库尔贝，陀绵今译为杜米埃，特茄史今译为德加，穆罗今译为莫罗，排理今译为巴依。

11 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 120 页。

12 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 11 页。

13 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 11—12 页。

14 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 14 页。

15 同上。

16 同上。

17 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 15 页。

18 徐悲鸿在法国的经济状况的确非常糟糕。在 1924 年的一件男人体素描上，徐写了"岁始写于巴黎，时为来欧最贫困之节，至无可控告也"。在一女人体素描上题有："悲鸿在欧最倒运时。"在 1925 年的一张画上，徐悲鸿写道："西历 1921 年 4 月 26 日，法国美术会先法国艺人会五日开展览会。余往观时，已暮春，忽大雪。余无外衣，会中寒甚，不禁受而归，意浴可却寒，遂浴未竟，腹大痛，遂成不治之胃病。嗟乎！使吾资用略能作一外衣者，当不致是。今已四年，病作如故，作辄大痛。人览吾画，乌知吾之为此，每痛至不支也。虽然一息尚存，胡能自已。"1925 年秋天，徐悲鸿与蒋碧微去领事馆询问官费是否有着落，由总领事赵颂南介绍认识黄孟圭。一段时间之后，黄写信给在新加坡的二弟黄曼士代为求助。黄曼士当时为南洋兄弟烟草公司新加坡分公司总经理。他接信后邀请徐悲鸿到新加坡为南洋侨领绘制肖像。黄曼士告诉他那些新加坡的有钱朋友：即便"有钱有地位的人物，百年之后，没没无闻，唯有生前请名家画像，后代为了研究名画，同时考据画中人物，岂不是与名画一同流芳千古"。我们不知道徐悲鸿在这个时候是否思考了代为画像获取收益与真正的艺术究竟有什么关系，总之，徐悲鸿的写实绘画肯定受到那些希望将自己的形象流芳百世的有钱人的欢迎。文献记载：当徐悲鸿得到黄的帮助，所支付的钱数能够解救在巴黎的蒋碧微生活后，心里异常感激，当天喝得酩酊大醉。在以后的若干年里，徐悲鸿受到了黄的持续帮助，并赠送了大量的作品。（参见欧阳兴义：《悲鸿在星洲》，香港：艺术工作室 1999 年版）

19 林文铮：《由艺术之循环规律而探讨现代艺术之趋势》（1929），见《西湖论艺》，杭州：中国美术学院出版社 1999 年版，第 126—127 页。

20 转引自《现代生活的英雄》，桂林：广西师范大学出版社 2005 年版，第 41 页。

21 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 104—105 页。

22 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 114 页。

23 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 109—110 页。

24 19 世纪的欧洲，传统历史画试图将历史中的情景世俗化，这样的结果是产生历史风俗画。将历史与当前事实相联系，结果是抛弃了历史画所具有的基本思想立场，即"崇高"、"庄严"与"神圣"的情感表达。用更为真实的表现方法去表现历史题材，使得戏剧性的崇高成为一个冷静的具体事件。这虽然是一个走向现实主义的具体表现，但是这样的现实主义在那些真正秉持

立场的画家看来是不成立的。例如科尔蒙的《石器时代的打猎》表现出现实主义的基本态度：具体的场景、精确的刻画、真实的氛围。可是，按照库尔贝的观点，这样的表现仍然是不真实的，因为画家画的是从来没有看见过的东西，传说与神话最终是虚构的和值得怀疑的。对于现实主义画家来说，历史画即便存在，也只能是当代的。例如库尔贝说过："一切的历史画都应当是当代历史画。每个时代都必须有它自己的艺术家，他能表达那个时代，而且能为未来复制那个时代……"

25 1939年2月，徐悲鸿在新加坡华人美术会上的讲话中特别这样说道："中国人有一大错误观点，彼等以为中国画必须研究古画、文学、诗歌而后方知其奥妙，余深以为憾。夫西洋画，一看即懂，不必念文学、学诗歌而后知。故余以为中国画，后此须直截了当，方为上策，不必如此麻烦，使人一望而知，有共通性，则亦足已。否则走入牛角弯，将不知如何是好矣。"（王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社1994年版，第370页）

26 徐悲鸿介绍在前苏联的展览情况时说："尚有可注意事，即在他国画展中观者多半是知识阶级，而在前苏联则除知识阶级与学生外，大半是工人农人，彼等停立凝视，在一幅画前，探索玩味。"（王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社1994年版，第256页）

27 为了这件中国画的大型改良作品，徐悲鸿在近一年的时间里绘制了三十多幅草图。这样的习惯在写实主义画家圈子里通常被视为一种令人尊敬的职业精神。

28 张安治（1911—1990）1931年毕业于中大艺术科，1935年成为徐悲鸿的助教，20世纪40年代转向中国画。他一生的主要经历是艺术理论和历史的研究。

29 艾中信：《读画散章》，收载入《读画论画》，上海：上海人民美术出版社1988年版。

30 转引自李允经：《鲁迅与中外美术》，太原：书海出版社2005年版，第288—289页。

31 引自《清明》杂志，1946年10月。

32 廖新学长久独身，最终有了一次与一个女子坠入情网的人生机会。可是在举行婚礼那天，他在准备好了婚宴之后决定下楼去画室工作一会儿。可是他完全忘记了楼上的客人和他的新娘。在工作了数小时之后，他突然记起婚礼冲回楼上，发现新娘和所有的客人已经离去。

33 今天看来，即便是摄影本身的真实性已经受到深深的质疑，可是在19世纪，人们普遍把照相视为可以用于实证的工具，人们也总是将写实主义与摄影相联系，构图的变化通常像新闻摄影不假思索地按下快门那样的效果表现出"此刻"的即时性和对象变化的无常。印象派绘画里大多数都市街道题材所反映出来的俯视构图以及将人物概括为色斑或者色线的表现，表明了画家的视觉在"此刻"观察的特征，人物的形象以及他们的生活内容，更不用说他们的行为的寓意就变得无关宏旨。显然，画家开始从更为客观的立场去观看这个世界。

34 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社1994年版，第422页。

35 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿艺术文集》，银川：宁夏人民出版社1994年版，第439页。写实主义对审美习惯的道德基础发起了严重的挑战。在印象派画家看来，草草笔触比起那些精确的描绘和拐弯抹角的刻画更加富于现代性，因为它们是"此刻"最为准确的表现，任何依赖古代或者宗教故事情节的复杂性、寓意性以及戏剧性表现的绘画都在这里完全丧失了基本的现代性特征。然而，这个时期中国的写实画家还没有时间思考这样的问题。

12

艺术家：从印象主义到超现实主义

对写实主义的眼睛的质疑来自对眼睛的纯洁性的不信任。任何人的知觉活动真的不受任何经验“杂质”的影响吗？在经过大脑和材料以及经验化的技术的转换过程中，所谓的纯粹的感知对象为什么在同样都是写实主义画家的画布上表现出差异？过去的图式可能成为画家的范本，但是，作为一种提示与记忆的作用并不能替代画家自己眼睛的观察与判断。所以，写实主义画家对真实的追求很容易转换为对抗图式，即他们厌倦现成图式的过分影响。[1] 在直接和间接接触西方艺术的这个时期，另一部分中国艺术家也许是本能地发现了眼睛本身所涉及的知识问题。也许中国传统绘画的“写意”对一些敏感的艺术家有所提醒，在与西方印象主义以及之后的绘画风格的比较中，他们感受到了现代主义的含义，所以像徐志摩这样的诗人，对文字与色彩可以做非叙事性的重组。

轻轻的我走了，
　正如我轻轻的来；
我轻轻的招手，
　作别西天的云彩。

那河畔的金柳，
　是夕阳中的新娘；
波光里的艳影，
　在我的心头荡漾。

软泥上的青荇，
　油油的在水底招摇；
在康河的柔波里，
　我甘心做一条水草！

那榆荫下的一潭，
　不是清泉，是天上虹
揉碎在浮藻间，
　沉淀着彩虹似的梦。

寻梦？撑一支长篙，
　向青草更青处漫溯，
满载一船星辉，

在星辉斑斓里放歌。

但我不能放歌，
悄悄是别离的笙箫；
夏虫也为我沉默，
沉默是今晚的康桥！

悄悄的我走了，
正如我悄悄的来；
我挥一挥衣袖，
不带走一片云彩。

这是徐志摩于1928年11月6日完成的《再别康桥》。这首诗的文字一直是自由主义知识分子群中的名句，并受到持久的赞誉。这年，徐志摩重返他离开了六年的剑桥大学，在内心唤起一种“小资产阶级”的感慨与幽情。显然，同样在法国接受过欧洲文化艺术影响的徐志摩与徐悲鸿在气质上完全不同，我们很容易理解：一个从小在饥寒交迫的环境中长大的画家与一个富裕家庭出身的诗人在对生活与现实的看法上是不一样的，也能够理解徐志摩在与徐悲鸿争论时可以写出关于“风尚”那类态度宽宏的文字。徐志摩的主张与他在英国的经历有关，当他1925年从英国归来时，他已经拥有与托马斯·哈代和凯瑟琳·曼斯菲尔德、伯兰特·拉塞尔和罗杰·弗莱会晤的资源，他当然乐于接受世界主义的观点。

的确，在徐志摩回答徐悲鸿的那篇文章里，已经很清楚地交代出现代主义对中国的影响，徐悲鸿在介绍西方艺术时尽可能地省略了他反感的现代主义者，而徐志摩却完全没有回避这个时期法国后期印象主义的影响，尽管这样的影响是不同程度和受到不同理解的：

在最近几年内，关于欧西文化的研究也成了一种时髦，在这项下，美术的讲座也占有渐次扩大的地盘。虽则在国内能有几个人亲眼见到过卢佛宫或是乌飞齐或是特莱司登美术院里的内容？但一样的拉菲尔、安格尔、米勒、铁青梵尼亚及至塞尚阿溪朋谷已然是极随熟的口头禅。我亲自听到过（你大约也有经验）学画不到三两星期的学生们热奋的争辩古典派与后期印象派的优劣，凡·高的梨抵当着考莱琪奥[2]的圣母，塞尚的苹果交斗着鲍锹乞黎[3]的《维纳斯》。他们那口齿的便捷与使用名家学派种种法宝的热烈，不由得我不十分惊讶地钦佩。这大都是（我猜想）就近由我们的东邻贩卖得来的。日本是永远跟着德国走；德国是一座唈死木死最繁殖的森林，假如没有那种唈死木死的巧妙的繁殖的区分，在艺术上凭空的争论是几乎不可能的。在新近的西欧画派中，也不知怎的，最受传诵的，分明最合口味的（在理论上至少），碰巧是所谓后期印象派（“Post Impressionism”这名词是英国的批评家法兰先生在组织一九一一年的Grafton Exhibition时临时现凑的，意思只是印象派以后的几个画家，他们其实也是各不相同绝不成派的，但随后也许因为方便，就沿用了）。但是天知道！在国内最早谈塞尚谈凡·高谈马提斯的几位压根儿就没有见过（也许除了蔡子民先生）一半幅这几位画家的真迹！除非我是固陋，我并且敢声言，最早带回塞尚凡·高等套版印画片来的还是我这蓝天外行！这一派所以入时的一个理由是与在文学里自由体诗、短篇小说、独幕剧所以入时同一的看来容易，我十二分同情于由美术学校或画院刻苦出身的朋友鄙薄塞尚以次一流的画，正如我完全懂得由八股试帖刻苦出身的老辈鄙薄胡适之以次一流的诗。你说他的画一小时可作两三幅，这话并不过于失实。凡·高当初穷极时平均每天画三幅，每幅平

均换得一个法郎的代价，三个法郎足够他一天的面包咖啡与板烟！[4]

刘海粟

没有出国就开始宣传印象主义绘画的刘海粟肯定是徐志摩追求的"单纯信仰"趣味团体中的一员。[5] 作为一个在17岁就敢于创办图画学校、以后也欣然接受"艺术叛徒"这个称谓的青年人，刘海粟一直是与徐志摩保持密切来往的朋友。相反，刘海粟与徐悲鸿没有来往，前者认为徐悲鸿曾为自己学校的学生，后者不仅否认并且指责刘海粟的学校不过是"野鸡学校"，他们之间在性格、趣味方面很少有一致性，在艺术思想上则完全不同。

刘海粟(1896—1994)出生于江苏常州，最早他使用的名字是刘季芳，1912年的冬天，在上海见世面的时候，他取了苏东坡"渺沧海之一粟"的词意，使用了"海粟"这个名字。刘海粟从小受到的教育已经不仅仅是四书五经的内容，他10岁进入的"绳正书院"在教授经书史学的同时已经开设了西学课程。正是这个书院的教师谭廉告诉了他在上海八仙桥的西画学习场所周湘的"背景画传习所"。在传习所，刘海粟开始间接地理解西方艺术，不过他在这个时候见到的是委拉斯贵支和戈雅的拙劣的印刷品，无论如何，文献记载他早期在上海经常进入外国人开设的书店翻阅图书和购买国外画册，到了1912年的11月，刘海粟就已经开始与实际上"非画界人物"的乌始光等人筹建"上海图画美术院"。尽管人数不多的师生的作业让观众吃惊，甚至周湘也作文攻击，不过，刘海粟似乎没有表现出任何诧异。1919年，当乌始光、张聿光先后离开学校后，刘海粟便接任校长职务直至1949年。人们能够从刘海粟年轻时的照片里看到这个年轻人的作风与性格表现：入时、西化以及大胆。他在创办学校后更名"海粟"虽然有传统的谦逊态度，但是，"海"的概念与他的性格内涵也许更为吻合。无论如何，学校是刘海粟发展自己艺术思想的阵地，他相信在培养学生的过程中能够扩大自己的影响力和增强自己的势力——艺术的、思想的和社会的。

民国初十年期间，思想上的势力代表显然是蔡元培这类精英人物，所以，1917年，当刘海粟读到了蔡元培的《以美育代宗教说》的时候，便驰书联络，希望获得蔡的教诲与帮助。之后有了蔡元培给予刘海粟学校的一系列支持。直至晚年，刘海粟还对蔡元培为学校题写的"宏约深美"四字感激不已。[6] 中国文化的传统让人们将这样的题词视为一种思想与实际的肯定，一种类似于护符之类的势力象征。不过，蔡元培对刘海粟的支持的确无微不至，蔡不仅为刘海粟的旅行写生提供具体安排，并且为学校写了校歌。1921年，蔡元培邀请刘海粟到北大画法研究会讲授"欧洲近代艺术思潮"。没有到过欧洲，仅仅通过印刷品了解欧洲现代艺术的刘海粟忐忑不安，可是，蔡元培给予了他极大的鼓励：

> 你的画有塞尚和凡·高的味道，而表现出来的个性，又完完全全是中国人的本色，笔墨着东方画的气韵，有你自己的东西，前程远大。希望坚持目前这样强烈的求知欲，边讲学边作画。我给你一本《塞尚选集》，他的构图和色调都值得你注目。要进入他作品的世界，还要能走得出来，不可失去自己独有的面目。西风东渐，为时不久。潜修苦练，大有可为。[7]

蔡元培对一个模仿现代主义的年轻人关怀备至，表明这个时候还很少有艺术家了

解欧洲19世纪末以来的艺术，同时也表明了刘海粟在艺术上的敏感性。

在北京上课期间，刘海粟在蔡元培生病住院期间认识了李大钊、许寿裳、经亨颐、胡适、顾孟馀、高仁山、陈独秀这样一些著名人物。教学期间，刘海粟完成了不少作品，蔡元培于1922年为刘海粟在北京师范学校举办了他的第一次个人展览，并与李建勋共同为展览写了《介绍艺术家刘海粟》的文章，发表在当年1月16日的《北京大学日刊》上：

刘海粟，江苏武进人，他是世家子。他的家庭，都是生活于宦裔之中。环境是十分不好；他幼年在乡受教育的时候，已有艺术趣味。民国纪元前四年，他到上海与几个友人组织了一个画室；翌年的夏间，就在上海昧莼园举行了一个展览会。当时人们见了他的画，就很不满意，都说他的画是不规则的。他那时候，就将他全副精神用在自己艺术上。他每年必定到西湖三四次，所以他的作品，最多的是西湖风景。他并且喜欢表现那劳动者。那时上海盛行一种时装美人，一般人都说他不会画，说他的思想很野蛮。光复那年，他就在上海自立了一个美术学校，最初学生不过十余人；他主张学生自己去探求，依自己对于自然界所生的情感去表现；一半学生很受他的冲动，但是一半欢喜模仿的学生，也时时反抗他，说他没有能力教人。到民国三年以后，美校渐渐发达了，现在已经有三四百人，并且还有许多是从别国来的，七年他到日本的东京和京都旅行了几个月，参观日本帝国美术院开幕，现今，他在上海艺术界很有一种势力。[8]

蔡元培在这篇介绍文章里是这样表述刘海粟的艺术风格的：

刘君的艺术，是倾向于后期印象主义，他专喜描写外光；他的艺术纯是直观自然而来，忠实的把对于自然界的情感描写出来；很深刻地把个性表现出来；所以他画面上的线条里结构里色调里都充满着自然的情感。他的个性是十分强烈，在他的作品里处处可以看得出来，他对于色彩和线条都有强烈的表现，色彩上常用极反常的两种调子互相结构起来，线条也总是很单纯很生动的样子，和那细纤女性的技巧主义，是完全不同的。他终是绝不修饰，绝不夸张。拿他的作品分析起来，处处又可看出他终是自己走自己要走的路，自己抒发自己要抒发的情感。就可知道他的制作，不是受预定的约束的，所以刘君的艺术将来的成功，或者就是在此。[9]

法国印象派绘画的产生和发展与上海的海派兴起是同时的。1874年，莫奈在巴黎展出《印象·日出》之时，也正是任伯年、虚谷、蒲华、吴昌硕等中国画家兴致勃勃地书写市井趣味绘画的时候。可是直至李叔同于1906年进入东京美术学校，成为日本外光主义画家黑田清辉教授的学生，中国画家才开始实践印象派的方法。按照姜丹书的记述，李叔同的绘画"为印象派之作风，近看一塌糊涂，远看栩栩欲活"。"印象派"一词来自Impression school的日译，也表明了中国画家对印象派的了解来自日本。[10]

刘海粟在他1919年6月写出的《西洋风景画史略》里这样说到印象派："风景画法，自一千八百七十年间，印象派之画家辈出，即非常进步。缘印象派诸家多作风景画，而有设色鲜明与直接野外写生之二大特点……此等画家，在户外空气之下，先行采取瞬息的自然现象，然后回室内修饰之，此

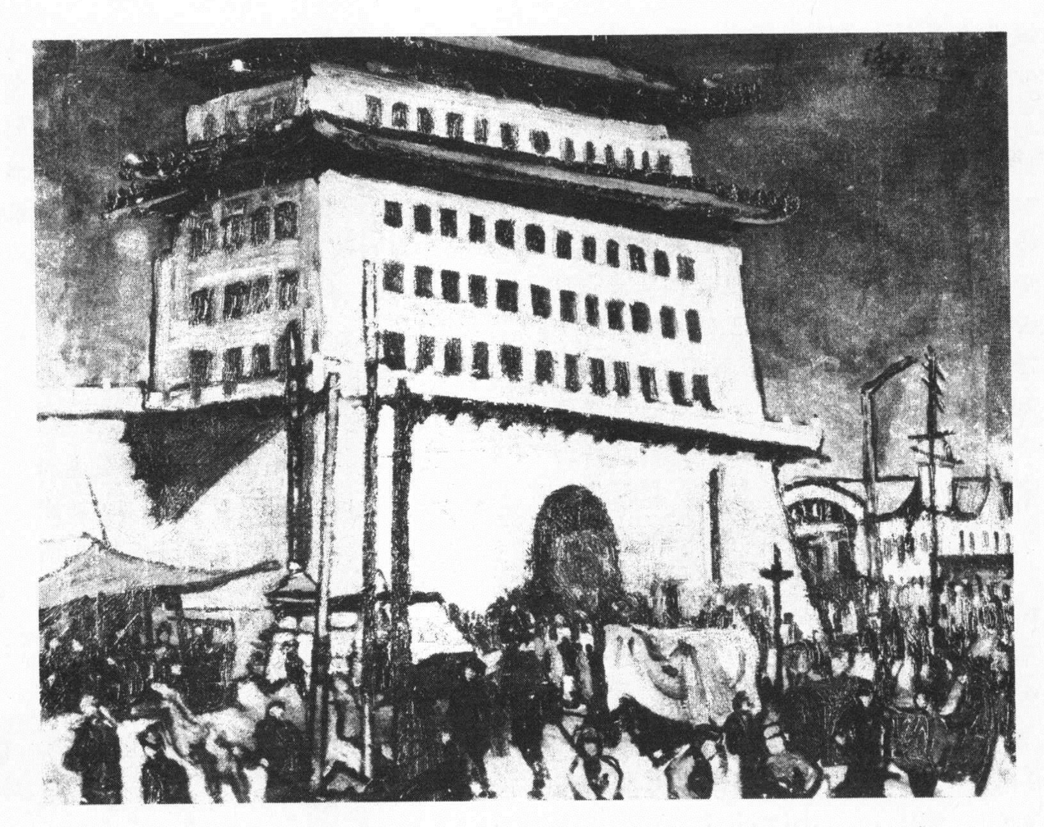
为诸先达所不及之新发明也。诸印象家有皮沙落尔（毕沙罗）、枯落乌读蒙耐（克洛德·莫奈）、路诺乃尔（雷诺阿）、希司捋尔（西斯莱）等。其能宣传此主义者，当推蒙耐……蒙耐亦少作风景画，而多绘人物画为生活者也。”[11]这个时候，刘海粟关于印象派的知识来自画册，他甚至还没有将马奈与莫奈区分开来，可是，年轻人已对印象派绘画表现出直觉上的理解。以后我们会看到，上海美专学校、杭州艺专、北平艺专的西洋画教学倾向于印象派及后印象派风格，这样的现象与国立中央大学艺术教育系和苏州美专坚持学院写实绘画的教学形成对比。

的确，20 年代担任国立艺术院艺术史教授兼教务长的林文铮是现代艺术的早期阐释者，他在论及印象派时已经非常清楚地注意到了印象派的基本态度：“印象派的艺术，是想把自然界表面上的刹那真相永记载在作品中……印象主义可以说是写实主义的单纯化、精巧化……印象主义是介乎最精确之写实和最散漫的放肆主义之间。”[12]

刘海粟是在民国八年（1919）的九月与陈师曾一起出国到了日本东京，考察日本美术教育。所以回到国内时，他将 1918 年 11 月创办的《美术》3 卷 1 号干脆设定为印象派专号，并且写出了《塞尚的艺术》。显然，刘海粟在日本接触到了更多的关于后期印象主义的复制品，也许有品质的制版印刷的画册使刘海粟对塞尚、凡·高的艺术有了更为深刻的认识，以至于在他 1921 年完成的《回光》、《红籁所感》、《雍和宫》以及 1922 年完成的《北京前门》这样一些作品里已经表现出显而易见的法国表现主义的倾向粗大的笔触，强烈、单纯而响亮的色彩以及概括的物象。这个时期，刘海粟的作品是塞尚、凡·高、马蒂斯风格的混合，所以将这样的作品看成是一种全新的充满激情的实验是合适的，尽管他在 1929 年之后才看到塞尚和凡·高等人的原作。就个性而言，刘海粟的激情与后期印象主义和野兽派画家们的内心有共同之处：他热血奔腾，并且相信“生命之火，到底燃着了”。显然，刘海粟的激情面对着的不仅仅是画面，他相信内心世界本身是值得去表现的。这与徐悲鸿的写实绘画关注的问题不同。蔡元培说刘海粟的“个性是十分强烈”，他发现刘不是社会功能主义者，他关注到了精神性的人格自由。与写实绘画一样，欧洲现代主义绘画思想及其艺术在中国的出现也是“五四”新文化运动的一部分。在徐悲鸿与徐志摩之间进行的关于写实主义与现代主义的争论，也反映出这个时期不同艺术思想的冲突和艺术势力团体之间的地位竞争。



12-1　20 世纪 20 年代的刘海粟



12-2 刘海粟 《北京前门》 1922年 布上油画 64.4×79.8cm 上海刘海粟美术馆藏

尽管刘海粟在传统方法上不乏功力，并且在同时期完成了《九溪十八涧》(1923)、《言子墓》(1924)这类颇受文人知识分子欣赏的作品，但是，这些富于文人雅趣的笔墨仅仅表现出那些革命者精神世界的另一面。有趣的是，郭沫若对刘海粟的叛逆精神的赞扬是题写在《九溪十八涧》上的：

> 艺术叛徒量胆大，
> 别开蹊径作奇画，
> 落笔如翻扬子江，
> 兴来往往欺造化。
> 此图九溪十八涧，
> 溪涧何如此峻险。
> 鞭策山岳入胸怀，
> 奔来腕下听驱遣。
> 石涛老人对此应一笑，
> 笑说吾道不孤了。

《言子墓》有吴昌硕、蔡元培的题词，1925年完成的《西湖高庄写生》扇面背后有胡适、张嘉森、黄炎培的题诗。不过，不管郭沫若、胡适在题写的文字里如何表明刘海粟的反叛精神，[13]也不管刘海粟的这些国画作品经过了他的写生习惯的影响，这类作品本身并不属于具有冲击力的新艺术的一部分。应该相信，传统在刘海粟的知识背景中不可分离的影响，他试图在传统中寻找西方现代主义在中国合法化的依据。为此，他找到了石涛(约1642—约1718)：

> 观夫石涛之画，悉本其主观感情而行也，其画皆表现而非再现，纯为其个性、人格

表现也。其画亦综合而非分析也，纯由观念而趋单纯化，绝不为物象复杂之外观所窒。至其画笔之超然脱然，既无一定系统之传承，又无一定技巧之匠饰，故实不以当时之好尚相间杂，更说不到客观束缚，真永久之艺术也。观石涛之《画语录》，在三百年前，其思想与今世的后期印象派、表现派者竟完全契合，而陈义之高且过之。呜呼，真可谓人杰也！其画论，与现代之所谓新艺术思想相证发，亦有过之而无不及。[14]

刘海粟使用了不少时尚新词，可是在精神上，他希望在两百年前找到依据。精神的自由性既然在古今中外能够找到基础，那么就没有什么能够阻挡现代艺术家使用任何材料、工具、方法与风格了。将石涛的笔墨与表现主义的笔触比较也只能是一种大致的借喻，既然使用了油画这样的材料，那么，视觉刺激和画面效果与任何传统笔墨产生的画面结果都是不一样的，即便画家的作品在很长时间里还能使我们想到凡·高，但对中国观众的冲击力也具有艺术史上的革命性。

1925 年至 1926 年期间，刘海粟在学校使用女人体模特引发的"模特儿事件"达到高潮。1917 年，上海图画美术院学生的习作展览因有人体模特的形象，引起了前来参观的上海城东女校校长杨白民的惊恐："刘海粟是艺术叛徒，是教育界的蟊贼！公然陈列裸体画，此乃大伤风化。"1919 年 8 月，刘海粟与另外几位画家在上海静安寺路环球学生会举办的画展也因有人体油画而再次受到报纸文章的攻击。1924 年 7 月，上海美专学生饶桂举在南昌举行有人体画的展览，遭到江西警厅查禁，刘海粟得知后致书教育部长黄郛和江西省省长蔡成勋，提醒他们不要因为无知而导致"国家之耻"，在黄郛干预下江西警厅撤禁。1925 年，也许是自己多年来的影响力与获得的社会地位的缘故，刘海粟继续表现出大胆而放肆的态度，这年的 1 月，他写了一篇题为《艺术叛徒》的文章，竭力号召人们做一个"艺术叛徒"：

现在这样丑恶的社会、浊臭的时代里，就缺少了这种艺术叛徒！我盼望朋友们，别失去了勇气，大家来做一个艺术叛徒！什么主义的成功，都是造成虚幻之偶像，所以我们不要希望成功，能够破坏，能够对抗作战，就是我们的伟大！能够继续不断的多出几个叛徒，就是人类新生命不断的创造。[15]

与徐悲鸿一样，刘海粟对这个社会异常不满，他们都从一个艺术家的立场上希望通过艺术的行为来对抗这个社会。不过，在徐悲鸿看来，像刘海粟那样的艺术事实上是文不对题的，他认为塞尚、马蒂斯的风格纯粹是毫无价值的东西。而刘海粟相信，色彩本身就能引发人们思想的革命，至于人体是否可以使用，则纯粹是个常识问题。所以，面对来自社会与权势的攻击，刘海粟展开了另一个方向的反抗。1925 年 8 月 24 日，江苏省教育会议通过了禁用人体模特儿的提案。对此，刘海粟致书当局："凡事创业艰而流弊易，鄙人首倡模特儿，光明正大，而无一般市侩，托其美名，以之裨贩。若今日上海所发现之裸体妓女照片及恶劣画报等，实为害群之马，自宜严禁，无须宽宥。然贵会议案辞弗谨严，未公黑白，将遣世人以惶惑无措，是非不辨。兹本君子慎思明辨之义，请贵会明白其辞，修正前议，布之天下，曷胜感祷之至。"针对刘海粟发表在《申报》（1925 年 9 月 8 日"教育消息"栏）的这封公开信件，市议员姜怀素在《申报》（9 月 10 日）和《新闻报》同时发表攻击文章，文章指责刘海粟"为模特儿事致省教育会书，巧言惑听，大放厥

词……美专非医专，人体构造与生动历程，与'美术'二字有何切要关系？精神之体相，又何必假镜于裸体。况男女同体，美专为何不以男子为模特儿？"刘海粟的大胆和英雄主义情结在回答姜的公开信里表露无余：

……威武不能屈，鄙人提倡艺术上模特儿之志不能夺。姜君指为祸首，欲请治以罪者，鄙人无敢辞。可指曾参为杀人，可治苏格拉底为死罪，何独不可以刘海粟为祸首。一时之是非可泯，万世之公论维何，末世披猖，通人不作，滔滔众流，纳清泉于浊壑，口仁义而心淫秽。传曰：哀莫大于心死。呜呼！姜君，盍休乎言。

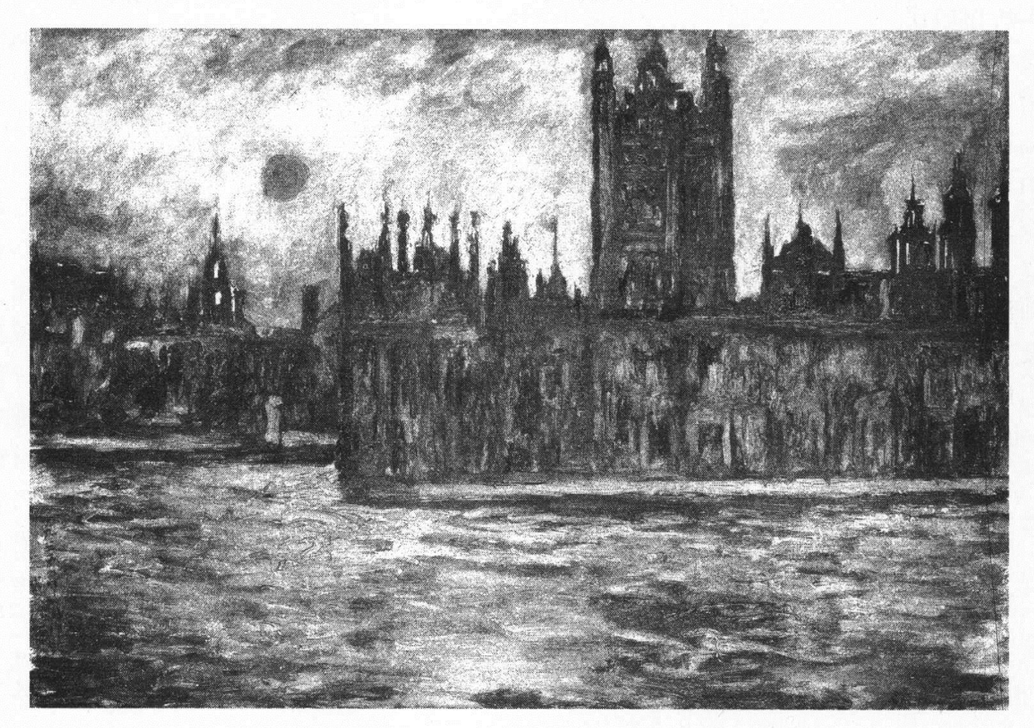
之后，有上海市总商会会长朱葆三对刘海粟的书信"劝导"，有各个报纸媒体几乎单方面的文章攻击。直至1926年4月15日，刘海粟得知"上海县长危道丰严禁美专裸体画"，匆匆从杭州回到上海与李毅士、滕固、俞寄凡商量对应办法。4月17日，《刘海粟函请孙传芳陈陶遗两长申斥危道丰》发表在《申报》上。孙传芳是以武力控制苏、浙、皖、赣、闽五省的军阀，也许他从杭州到南京后听人陈述此事的复杂性，一开始他对刘海粟的言辞保持了委婉与斯文。可是，刘海粟在6月的《刘海粟复孙传芳函》里坚持了他的不妥协的立场。刘海粟在信件里陈述了使用模特儿在制度上的合法性："现行新学制，为民国十一年大总统率同总理王宠惠、教长汤尔和颁布之者，在课程标准中，艺术专门列生人模型，为绘画实习之必需，经海内鸿儒共同商榷，粟厕末席，亲见斟酌之苦心也。"[16]刘海粟在信尾很难说是含蓄地提醒孙传芳不要鲁莽一意孤行，"学制变更之事，非局一隅而已也，学术兴废之事，非由一人而定也。粟一人受命则可，而吾公一人废止学术，变更学制，窃期期以为不可也"[17]。

结果可以想象，无论出自什么复杂的原因，孙传芳很快发出通缉刘海粟的密令肯定与此有关。不过，来自各个方面的麻烦最终也没有让刘海粟妥协，他同时也凭借自己的社会势力和学校在法租界获得保护的条件，在一场不严肃的官司诉讼案之后，获得了最后的解脱：刘海粟被以"侮辱人格、有伤风化"为由象征性罚洋50元，可是，学校照常使用模特。[18]在很大的程度上讲，刘海粟获得的名声与"模特儿事件"所产生的影响力有直接的关系，这里的确存在着西方思想与东方道德的冲突，不过西方获得了胜利。就像刘海粟的朋友傅雷说的那样，学生画人体模特"表示西方思想对于东方思想，在艺术的与道德的领域内，得到了空前的胜利，所以尤有特殊的意义"[19]。在这个"丑恶的社会"里，人们很快就同意了符合人性自由表现的态度，尽管大多数人始终无法将社会流行的春宫画、黄色图片与艺术中的女体模特儿图像有效地区分开来。

1927年4月，刘海粟的名字出现在军阀白崇禧部下杨虎对章太炎、黄炎培等13位知名人士的通缉令名单里，罪名是"学阀"。刘海粟逃离上海去了日本，他在日本受到非常礼遇。举办展览、发表讲演(《石涛与后期印象派》)、结交朋友(日本画家满国谷四郎、桥本关雪、小室翠云)，并且获得了"东方艺术的狮子"的称号，这似乎表明了刘海粟的成功。在蔡元培催促下，刘海粟于7月返回上海。次年5月，刘海粟已经是有蔡元培、康有为、梁启超、王一亭、杨仁佛等成员的全国美术展览会筹备委员。同年，蔡元培以大学院特约撰述人的名义，指派刘海粟赴欧洲考察。12月，刘海粟启程欧洲。

刘海粟早期的两次出国加强了他对欧洲现代主义的认识，并参与了实际的艺术活动。从1929年3月抵达巴黎，到1931年秋

天回国，刘海粟参加了1929年的巴黎秋季沙龙(《前门》)，1930年的巴黎蒂勒里沙龙(《森林》、《夜月》、《玫瑰村之初春》等)，比利时独立百年纪念展(《九溪十八涧》)，巴黎秋季沙龙(《向日葵》、《休息》)，1931年的蒂勒里沙龙(《巴黎圣母院》、《鲁文教堂》、《静物》等)。1931年，刘海粟在德国法兰克福大学中国学院讲演"六法论"主持"中国现代画展"。欧洲的考察与旅行给予了刘海粟太多的观察机会，使得他在1932年举办欧游绘画展览成为可能。归国的两年里，关于刘海粟艺术的出版物接连不断。当1934年再次因筹备柏林中国现代绘画展览会去了柏林时，他已声誉四海，奇怪的是，在题为"中国当代绘画"的前言中，刘海粟没有说到油画，他在之前的欧洲之行中似乎发现，西方人对中国艺术家的油画没有对传统类型的水墨画那样有更多的兴趣。事实上，刘海粟高寿的一生最为充满活力与辉煌的时期应该以他1912年创办学校到1935年归国并于1936年7月蔡元培主持的二度欧游作品展览会为界。[20]



12-3 刘海粟 《威尼斯》 1935年 布上油画 66×92cm 上海刘海粟美术馆藏

1937年"七七事变"之后，刘海粟的学校停课。日军很快占领了上海，我们很容易想象刘海粟在1938年的8月和1939年的春天在上海作画和主持救济难民书画展览会的心情。这年的12月，刘海粟应印尼雅加达吧城华侨公会的邀请，赴南洋举办募捐展览。路经香港时，他看望了在这里定居养病的蔡元培，蔡元培三个月后的逝世似乎也成了刘海粟经历转折的象征。

与徐悲鸿的看法不同，刘海粟在对欧洲考察的过程中所关注的方面与前者正好相反：

现代绘画运动，占着近世史上重要的一页。过去三十余年间画坛的变动，在比率上，较诸以前三千余年间的变化，尤为迅速而复杂，这是人类精神活动非常紧张的一个现象。……这个现象的产生，应该归功于塞尚。自从这个革命画家诞生以后，学院派虚诈的面目，即被扯破，所谓学院派的作风，渐形衰落，于是绘画得以从冷酷无情的桎梏中解放出来，恢复了自由。

这是刘海粟 1936 年为《现代绘画论》中译本所作的序言中的一段话。刘海粟似乎没有考虑欧洲与中国不同语境的差别，在他看来，艺术革命的发生没有区域限制，艺术家应该像跟随西方科学的潮流那样，响应欧洲的艺术革命。他甚至认为在去欧洲之前内心关于艺术的感受与现在是那样的吻合，所以，现代主义的原作与异国风景的刺激导致刘海粟在 1932 年的“刘海粟欧游作品展览会”上展出了 100 多件风格大胆的作品。人们能够从《巴黎圣母院夕照》、《威尼斯之夜》中看到莫奈，在《夫人像》中看到马蒂斯。直至 40 年代初，我们在刘海粟的画面里，仍然能够看到莫奈、凡·高、高更(《嗒哩舞女》)、马蒂斯、德朗、弗拉芒克(《卢森堡之雪》)、毕沙罗(《威士敏斯达落日》)以及其他一些欧洲画家的影响，只是，在刘海粟的笔下，他为自己的形象世界进行了综合。

实际上，在从 1918 年以来几次随上海美专学生去西湖写生所作油画到 1921 年应蔡元培邀请赴北京讲学完成的油画作品中，笔触、色块和线条是日本出版的欧洲现代绘画画册间接影响的结果。不过，“内在需要”的确是存在的，正如他的朋友、诗人徐志摩的看法，“有他的性情才有他的发现，因他的发现更确定他的性情”[21]。刘海粟的气质倾向于后期印象派的趣味。也是因为他的气质，他在 1929 年和 1933 年两度游欧时接触的欧洲艺术家与徐悲鸿完全不同，在欧洲，他拜访了毕加索、马蒂斯、德朗、马约尔以及珂勒惠支，与凡·东根、弗拉芒克进行艺术讨论，他研究康定斯基的艺术与思想，翻译弗莱的《现代绘画论》。因此，尽管刘海粟从来没有停止过使用传统工具毛笔、宣纸、水与墨的绘画实践，但是，他在 20 世纪中国艺术史里的重要性仍然是对西方早期现代主义的富于个性的介绍。在徐悲鸿主张写实绘画和坚实的素描的同时，刘海粟强调了艺术表现的自由以及诗意的特征；当徐悲鸿用写实的方法去改造国画用笔时，刘海粟却一次又一次地带领浩浩荡荡的学生队伍到野外写生，却不去规定学生对自然的理解与表现方法，他让学生们放肆地选择适合自己的路线，这种对自由思想的坚持构成了 20 世纪最为重要的部分。在过去历史上，中国艺术家习惯了规范与必须，可是，当他们得到了自由之后，人们总是能够看到艺术有价值的变化，而刘海粟开启的正是 20 世纪最早的重要变化之一。同时，他通过对中西绘画思想的有联系的阐释与富于成果的实践，让中国观众开始通过绘画图像认识并感受现代的含义。在所有对刘海粟的理解中，徐志摩在 1927 年就写出了准确的文字：

他是一个有体魄有力量的人，他并且有时也能把他的天赋的体魄和力量着实地按捺到他的作品里。我们不能否认他的胸襟的宽阔，他的意境的开展，他的笔致的遒劲。你尽可以不喜欢他的作品，你尽可以从各方面批评他的作品，但在现代作家中你不能忽略他的独占的地位。他是在那里，不论是粗是细，他不仅是在那里，他并且强迫你的注意。尤其在这人才荒歉的年代，我们不能不在这样一位天赋独厚的作者身上安放我们

绝望中的希望。[22]

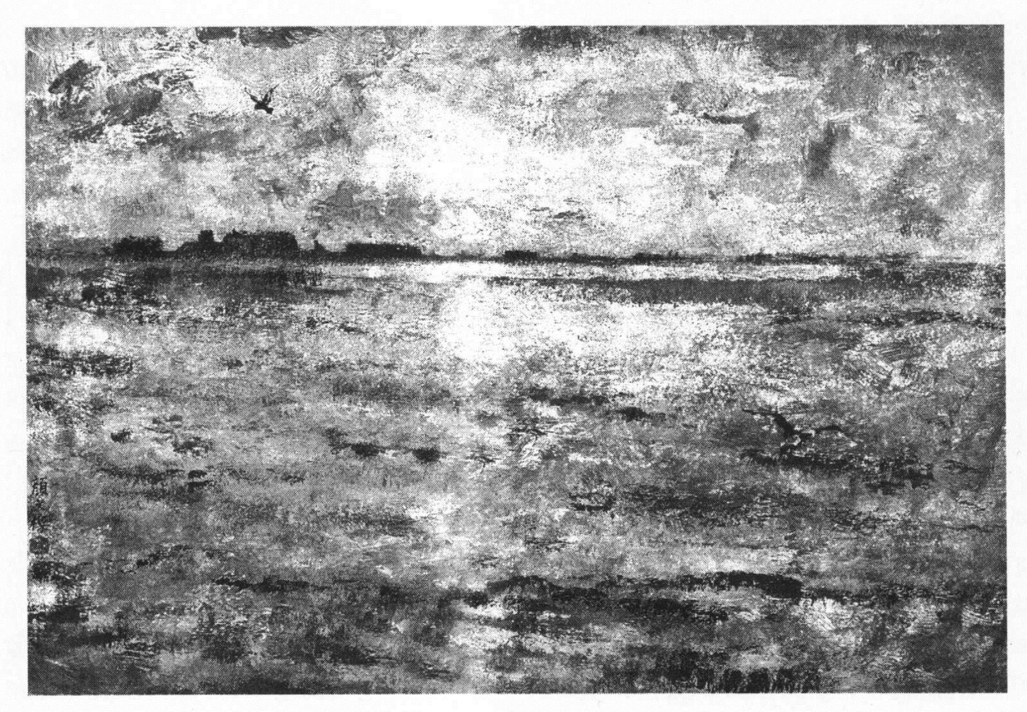
颜文樑

1928年5月，受颜文樑邀请，徐悲鸿携蒋碧微和儿子到苏州美术学校进行讲演，当他看到颜文樑的作品《厨房》和《肉店》时，称颜为“中国的梅索尼埃”。他告劝颜文樑出国学习，发展自己的富于敏感性的艺术。

颜文樑(1893—1988)出生于苏州，他的父亲颜元曾师从任伯年，并结识吴昌硕，在海派圈子里耳濡目染。在放弃上海的生意回到苏州后，颜元一直生活在苏州。颜文樑出生在这样一个江南文人知识分子集中的城市，虽然早年在私塾接受传统经典的训练，并像大多数习画的人那样临摹《芥子园画谱》，同时被父亲引到拙政园、留园和狮子林这样的古典园林游玩，但是，这些背景都没有将颜文樑引向传统书画的道路。颜文樑曾入地方士绅所建的新式学堂长元吴公立高等小学，在同学中有今后名声卓著的顾颉刚、叶圣陶和吴湖帆。颜在16岁所作的铅笔画《苏州火车站》被学校推荐到南京南阳劝业会陈列，使他获得参观南京这个大城市的机会，尽管这个时候的油画和铅笔画在人们的眼里与地图、图表、机械和几何制图这样一些实用性的图纸非常接近。因为父亲的反对，颜文樑没有进入他十分向往的军校。同年7月，他在上海的商务印书馆谋得技工职务。在商务印书馆，他接受日本人编的《洋画讲义录》与苏州两江师范学堂日人教习村井雄之助所编画帖的研习。学业结束后，颜文樑被分到铜版室。商务印书馆有日本职员，例如和田满太郎(铜版室主任)、渡边金之助、松冈正识(画图室主任)，他们从印刷技术和西画方面对颜文樑产生直接的影响。感官世界里的自然物体对眼睛具有刺激性，当颜文樑在一家镜框店里看到一幅逼真地呈现出葡萄和桃子的油画印刷品时，他用身上仅有的钱买下了这件让他惊奇的洋画。在此之前，颜文樑只有对“水彩”的一般知识，现在，年轻的苏州人开始知道了oil painting(油画)的概念。

油画的逼真效果成为颜文樑兴趣的焦点，他开始试着在画面上做出“油画”效果，例如他一开始在水彩画上涂抹胶水，以图呈现出发亮的效果。1912年春天，颜文樑从上海回到苏州。这时的苏州已经明显地焕发出新的气象：从更多的西洋日常物品到人们穿着的西装，茶坊书场出现的无辫士绅以及市面看得到的“新”小说与“新”戏剧。很容易想象，这些新的形象与环境同时也呼唤着对它们的表现。当颜文樑在舞台布景上画出了有电车、洋房与火车的都市物体与环境时，他表现客观现实的欲望被彻底地激发出来。为了达到油画那样的逼真效果，颜文樑开始了他幼稚而执著的材料实验。他先用熟菜油调和传统绘画的颜料，结果是无法使画面干燥。他很快又用蓖麻油调和色粉，同样因无法干燥而失败。以后他试着用瓷漆或熟桐油调色粉均告失败，直至他用鱼油(清漆)加入松香水，再调入色粉的试验，使得行笔和最后的干燥都有了可能。颜文樑用这样的方法画出了第一幅油画《石湖串月》。之后，他又购买亚麻仁油作溶剂，画出了他的第二幅更接近油画的作品《飞艇》。有趣的是，颜文樑正是从购买他的《飞艇》的警察局科长王钟元那里获得西方人写的《透视学》。1916年，颜文樑根据日本人矢野道也撰写的《绘具制造法》继续进行材料实验，根据书中讲解的方法，他用重铬酸钾和醋酸铅液配制，沉淀物就是铬黄。这样的实验还辅之以画布表面底子的制作，直至有一天颜文樑用上了真正的油画颜料。[23]

颜文樑对油画材料的实验出自表现视网膜真实的需要，他对有强烈附着力并且有堆塑造型可能性的油画的迷恋，象征着这个时期的中国人对现实生活和新事物的关切与热爱。在江浙一带活跃频繁的传统书画家们虽然不乏财富和物质享受，但是他们大都将现实的生动性排除在绘画之外，他们坚持着古人遗训，即便使用“西洋红”，也只是市民趣味的呼应，并不意味着对物理现实的表现。可是，颜文樑依凭他对物理世界的直觉和艺术的禀赋，他相信即便是生活中一个极为普通的玻璃牛奶瓶的透明效果，都有可能成为绘画的内容。这样的感受与那些文人画家包括海派画家的趣味和感受实在是相去很远。



12-4 颜文樑 《红海》 1928年 纸板油画 23.5×25cm 中国美术馆藏

从1916年到1919年，颜文樑在振华女学、吴江中学、太仓省立第四中学、苏州第二女子师范学校以及苏州第一师范学校任图画教员。期间，颜文樑画了很多水彩和月份牌风格的作品，这些作品被印刷发行，获得广泛的影响。

受为庆祝巴拿马运河通航而举办的“巴拿马博览赛会”的通讯（1918年冬）的启发，颜文樑与东吴大学杨左匋先生商议后决定举办“美术画赛会”。展览征集作品的范围远不限于苏州，包括了全国各地中西画家“国粹画、油色画、水色画、气色画、钢笔画、炭画、蜡画、漆画、焦画、照相着色画、刺绣画等各种画件”近200件。展览要求“非抄袭或临摹前人之著作者”才能参加。美术画赛会持续了20年。颜文樑在《十年回顾》的“对外美术事业之服务”中作了记录：

……其时，潘振霄、葛赉思、徐咏清、金松岑先生赞助促成。乃草拟简章，广征名作，遂于八年元旦开幕。当第一届画赛会举行之后，议决于每年元旦日，赓续一次，迄今已十四年未尝间断，第二届发起人，加入胡

粹中、朱士杰两君，会务进行亦速。会场历届无定址，今则常在（苏州）美术馆举行。出品以第一届、第七届、第十届为最多，第六届以战事影响，几遭中止。届团体之加入者，有北大画法研究会、东大飞飞画会、中大及苏地各中等学校，个人出品之加入者，中国画有顾鹤逸、刘临川、吴子深、颜纯生、顾公柔、吴昌硕、顾公雄、顾彦平、曹筱园、陈伽仙、樊少云……西洋画有黄觉寺、周礼恪、胡粹中、朱士杰、陈涓隐、程少川……。到会参加人数，每日平均五百人，会期每届两星期，迄今已历十四年，统计参观者，不下十万余人矣。此历届画赛会之大概情形也。

1922年7月，颜文樑与胡粹中、朱士杰、顾仲华、程少川于海红坊苏州律师公会会所筹办了苏州美术暑期学校，共招得学生100余人。两个月的课程结束之后，受到学生希望继续学习的鼓舞，颜文樑在苏州县里中学校长龚赓禹的赞助下，于9月与朋友们共同创办了苏州美术学校。至1928年5月徐悲鸿到苏州美专作演讲访问时，学校已经声誉斐然。

在徐悲鸿的鼓励与推荐下，颜文樑于当年9月从上海出发，10月，他已经办理完毕进入巴黎高等美术学校学习的手续，在皮埃尔·罗朗斯教授的工作室学习。与徐悲鸿的学习愿望一样，颜文樑学习的主要内容是严格的学院写实训练，经常到博物馆和美术馆临摹古典作品。由于对西方古典艺术的充分认定，他计划着回国之后将自己的学校建设为一个正统的西画教育学校，为此，他经常到旧书摊与旧货市场搜集美术资料和石膏。当他回国的时候，已经先后将460件石膏复制品托运回国。“不二年，成批的大型木箱，一批批运到本国，运到学校，直到颜先生回国的那年，还陆续地运到。全部统计，大小模型，不下四百余件。多数为名家雕刻的复本。其中如：《掷铁饼》、《大卫头像》、《奴隶》、《拔刺》、《小孩抱鹅》、《蹲着的维纳斯》等等。还有专供教学用的人体解剖模型及马体和各种马体的动作及解剖。此外还有专门装饰用的古希腊瓶及各种浮雕。可以说，所选购的模型，各方面都具备。这是颜先生苦心孤诣和坚强意志的结晶”[24]。

1929年3月，颜文樑将粉画《厨房》、《画室》和油画《苏州瑞光塔》送交巴黎春季沙龙并入选。留学期间，他也游历写生。在巴黎的写生作品有《巴黎圣母院》、《巴黎凯旋门》、《巴黎艾菲尔铁塔》以及《巴黎先贤祠》；在意大利，他画了《罗马古迹》、《罗马遗址》、《罗马斗兽场》、《佛罗伦萨桥》、《佛罗伦萨广场》以及《威尼斯运河》；在归国的路上，他在德国还完成了一件《柏林旧皇宫》。这些作品表现出画家对写实的高度兴趣，而那些描绘水的构图则反映出颜文樑对光的迷恋，在表现夜景的作品里，反映出颜文樑对波光或者反映在水面上的灯光有特殊的兴趣，这些作品表现出印象派的影响。30年代，颜文樑的这些作品具有特殊的代表性：他将色彩的运用放置在塑造对象物体和反映视网膜感觉之间，在强调视觉上，他较徐悲鸿更接近认可色彩自身的特点，以至他有靠近印象主义画家的倾向。在传统的笔墨仍然占主体的时代，颜文樑的这种感觉是具有革命性的。也许是由于性格与气质上的原因，颜文樑对西方艺术的学习的确保持着谨慎，他在1934年《艺浪》第2卷第1期介绍法国艺术时，于最后写出的文字表明，这位苏州画家对西方现代主义有充分的保留：

惟近代法兰西之艺术界已日行衰落，系派纷繁，标新立异之说，纷见突出。风靡一时的印象主义 Impressionism，不久即为风靡

一世的立体主义 Cubism、后期印象主义 Postimpressionism 取而代之，继之而起的有构图主义 Compositionism、表现主义 Expressionism、恶魔主义 Satanism、达达主义 Dadaism 等等。有以色光为号召；有完全以形式 Form 为绘画中之要素；一部分更以人生哲学作绘画的主要部分，各有相当理由。但平心论之，大概每一种新兴主义，除一二创立者有相当独到处外，后之继者，要皆徒具形式，而离开创立者的意义实远甚。此例与我国吴昌硕等实相似，昌硕等本身的艺术，自有其独到处，但风靡而起之昌硕派，便入于人云亦云，徒模拟其形似，精义尽失；近代法兰西之艺术界，仿佛类之。而画面稍具刻苦者，便有"官学"official 之讥。故最近廿世纪法兰西之艺术谓为其滞迟不进则可，谓为其衰落亦可，谓为在艺术上具疾飞猛进者，我终斤斤以为不可。[25]

作为留学生，颜文樑也许没有像林风眠、林文铮那样关注对现代主义思想产生的原因的分析；作为画家，他没有像徐悲鸿那样对现代主义给予断然的排斥，他凭着天生的敏感性对印象主义甚至其他流派的主要艺术家表示了肯定；而作为艺术教育家，颜文樑使用谨慎的言辞保持了教育的理性逻辑。

《艺浪》是苏州美专的校刊，在 1928 年创办的时候刊名为《沧浪美》。有意义的是，由于颜文樑早年学习了印刷与制版方面的技术，以后学校开设了实用美术科，学校特别聘请了在法国学习制版学的高士英进行教学，指导学生学习使用工艺技术。这样的教学进一步改变了过去文人士大夫缺乏实际能力的习惯。16 开本、图文并茂、色彩鲜明的《沧浪美》就是学校自己承印的。

颜文樑是早期西画教育中系统教授西画技法的重要教育家之一。他通过校刊讲解透视原理。数十年后的艺术学生难以想象当时传授与学习西画技法的情形："记得当年沈良能翻译了一本《透视学》，其中关于俯视的消灭点，译成了'由此一点而入地也'这样一句比较费解的文言文。颜老先生就反复研究、思考，花了整整半年的时间把它弄通了。他就通俗地用自己的话来讲课，使我们一听就明白。"[26] 这是颜文樑的一个学生的回忆。1928 年，颜文樑为教学编写了《透视浅说》，以供学生重新观察自然。树木是中国传统山水画的重要内容，通常是体现勾勒、点染、皴擦的笔墨特征的对象，可是，颜文樑使用欧洲的透视法系统地消除了中国画家习惯的笔墨方法，关键是，他要求年轻的学生注意科学的观察方法：

主干的四侧射出各式屈曲的树枝，虽然变化无定，但我们仍可应用透视圆伞的画法，把树枝从四周射出去，再在这个透视圆的范围内，根据对象，随意把树枝画成屈曲形。

叶群的面成倾斜形四面射出，这些斜面相连起来便好像一个无形的圆锥体，它的底面是圆的，从锥身向上倾斜，集中在圆锥顶上。[27]

以后，颜文樑还重新编写了《美术用透视学》(1957)。习惯了《芥子园画谱》的人对颜文樑关于自然的新的表述会吃惊的，除非他已经开始认可西画的道理。观看自然从局部或细节上的勾勒点染转变为从整体结构上的分析，这也与逸笔草草的方法完全不同。自然不是通过传统图式给出的经验产生的，必须依赖眼睛的直接观察，对自然物首先作造型的而不是意趣的概括。当然，对笔触与色彩的运用的结果，新的图像也最终只能是一种新的美学形象。颜文樑告诉学

生："真善美是我们艺术家追求的宗旨。而真是善与美的基础，不真何来善美，不美不善者必失真，因此，我们画家首先要求真。"[28]这是一个受蔡元培美育思想普遍影响的时代，所有学习西方的年轻人都接受康德以及其他西方哲学家的美学思想。在颜文樑的观念里，善与美很可能已经与传统的道德与品性发生了粘连，但是他的重点是对真的重新观察和表现。他甚至将对作品是否"真"的检验更为具体地放到色彩、笔触与透视的技法上去检验。他在《怎样批评绘画》中很肯定地说："画面的构图、色彩、调子，能不能正确，就是'真'的判断。"[29]

颜文樑几乎是天生地对色彩具有敏感性。他很早就知道了光的重要性，这样的结果是，他迅速走向对色彩感觉的具体表现。颜文樑早期的油画在色彩上并不明快，在很大程度上讲，是因为画家受制于颜料的缺乏和对西方原作的充分理解。留学期间，他对印象主义绘画原作的观察以及在学院里普遍明快的习作中看到了他当初就已经敏感到的真实，今后的工作不过就是依凭自己的气质和观察对光与色彩进行更为充分的表现。

很多年后，颜文樑出版了他总结色彩经验的《色彩琐谈》(1978)，在这部关于色彩分析的书里，颜文樑将他数十年的绘画经验做了细致的介绍，任何一段关于色彩的分析与描述都像他的绘画作品那样，显得灿烂而富于感受性：

月夜的色彩偏于冷色(如青、蓝、紫)，但在月亮近旁往往偏于淡黄、淡红等暖色。因为在夜间，月亮在天上是最亮的，最亮而远就偏暖，但不要过分现显出红、黄色调，不然，这不像月亮而像夕阳了。

邻近黑的一切暖色，特别觉得暖，邻近白的一切冷色则特别觉得冷。冷色邻近黑色则失去光明，邻近白色则增加光辉。黑可以增邻色的暖，白可以减邻色的暖，这是由于白色的感觉暖，而黑色的感觉冷的缘故，所以暖色衬以冷的背景，亦不觉其冷。[30]

如在炊烟后面衬以深暗的村舍树木，则炊烟呈青紫的白色；若后面衬以明亮的云空，则炊烟呈黄褐的暖色。这是由于炊烟中的碳素微粒，因光透过其间分离为二所形成。背景暗，反射的是青光；背景明，透过的是黄褐光。[31]

色和形是不能独立存在的，不可能单有色而无形(万里晴空仍有细质点存在)，也不可能单有形而无色。如苹果：色是红的，形是圆的，当我们感到色时，一定同时亦感到形。[32]

这些色彩知识极为普通，但在技术、思想与文化启蒙的时期，却渐渐改变了中国人对自然的观看方式，进而改变了他们对世界的看法。颜文樑的色彩理论就是他的色彩经验，画家对光、色彩以及由色彩表现出来的明暗是如此地关注与迷恋，以至他的作品事实上更靠近印象主义的表现而不仅仅是写实观念。金冶在他的回顾文章《颜老夫子》(1981)里这样说："颜文樑先生初来我院时，曾把他在国外留学期间所作的一些小型油画风景陈列在教室里供大家观览，从此我们对颜老的画都有一个强烈的印象，认为他的作品无论在色彩上、表现技巧上都感到是受了印象主义的影响。"[33]

颜文樑坚定地将自己看成是徐悲鸿写实主义的同路人，可是他对"离去一切关心"的风景主题无休止地描绘和对色彩印象主义似的斑斓表现，将他与后者明显地区别开来。就表现技法而言，颜文樑对小色块或点状笔触的运用，将结实的造型推到了次要的

位置，尽管颜文樑也画过与库尔贝接近的风景物象，但是，大量色彩纷繁、笔触精致的风景画也完全使他的艺术远离了像徐悲鸿及其他学生那样的学院造型。

颜文樑是20世纪具有传统道德风范但又对新艺术眷恋不已的艺术家，他把传统文化赋予他的谦逊、诚实与坚韧精神运用于对新的艺术语言的系统传播；他坚信人对自然的感受的真实性与崇高性，因此不惜以一生的代价投入到新艺术的教育与传授中。在很大程度上讲，颜文樑是20世纪中国学习西方艺术和传播新的艺术思想与技术的一个不可缺少的范例。

现代主义画家

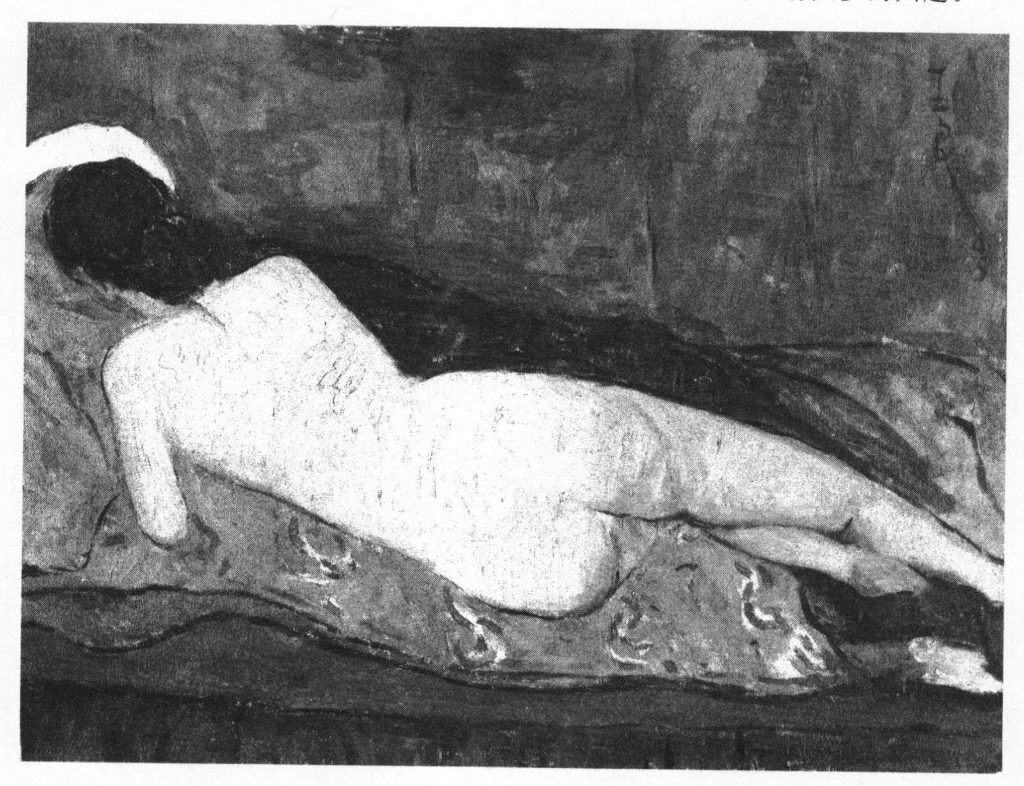
与颜文樑对色彩本身的敏感相似，有不少画家的艺术的直觉禀赋对油画语言本身的特征充满兴趣，他们没有让艺术承担社会功能的负担。文献表明，作为画家，他们对“写实主义”的概念没有清晰的界限；而作为这个变动的时代中的年轻人，他们已经明确了个性的重要性。所以，当欧洲的不同风格语言的绘画同时出现在他们的面前时，个人的气质就成为重要的因素，用“写实”这样的词汇来提示他们的作品是不准确的，正如库尔贝的写实主义逻辑导致了印象主义一样，那些用全新的眼光观看世界的中国画家也选择了自己的方向。

潘玉良（1899—1977）的传奇与她很长时间里没有受到重视形成了对比。潘玉良是扬州人，她因为早年丧失父母，生活艰辛而沦为烟花楼里的丫头，受尽屈辱。1916年，她被人赎出，与她的恩人、桐城海关监督潘赞化结为夫妻，改姓潘。她在刘海粟的上海美专学习绘画，老师是朱屺瞻、王济远。天赋、弱小以及特殊的身世赢得了普遍的同情和帮助，1921年，她考入法国里昂美术学校，两年后又考入国立巴黎美术学校，这个时候她与徐悲鸿共同的老师就是达仰。潘玉良在留学时期的记录是耀眼的：1925年，她以优异的毕业成绩，获得巴黎美术学校给她的罗马奖学金；在意大利罗马皇家美术学院学习绘画时，受到雕塑系主任琼斯教授的青睐，又免费学习两年雕塑；1926年，她获得罗马国际艺术展览会金质奖。她收到在意大利访问的刘海粟的邀请，回国之后，潘玉良到上海美专任教，与曾经的先生王济远和庞薰琹成为同事。1929年，她的“中国第一女画家画展”有80余件作品。在以后的时间里（1929—1936），她在上海和南京相继举办过5次个人画展，并参加了1929年和1937年的全国美展，获得广泛的影响。但是，潘玉良没有躲得开缺乏新道德的人言，这些人不去关注画家题材新颖、色彩纷呈、用笔自由的作品，使潘玉良面临着传统道德和绘画思想的双重困境。在这个时期的西画画家中，潘玉良是对印象主义的技术和效果有敏感体会的少数画家之一，她明了写实的基本历史（《假面具》 1930），但对法国画家的视觉感受也非常理解（《荣》 1929），同时也对野兽派的平面有天生的认同（《花摊》20世纪40年代、《窗前女人体》 20世纪40年代），她似乎本能地理解自由使用色彩的美学趣味，放松的笔触和强烈的色彩既是为了光的斑斓，也是为了画面的自主性。有时潘玉良甚至离开了印象主义而表现出装饰性的效果，画面给人的感受是轻松而自由的。她与很多实验画家一样，即便没有提供“美”，也提供了“美”的全新可能性，这在那个刚刚开始的现代社会里具有重要的观念价值。

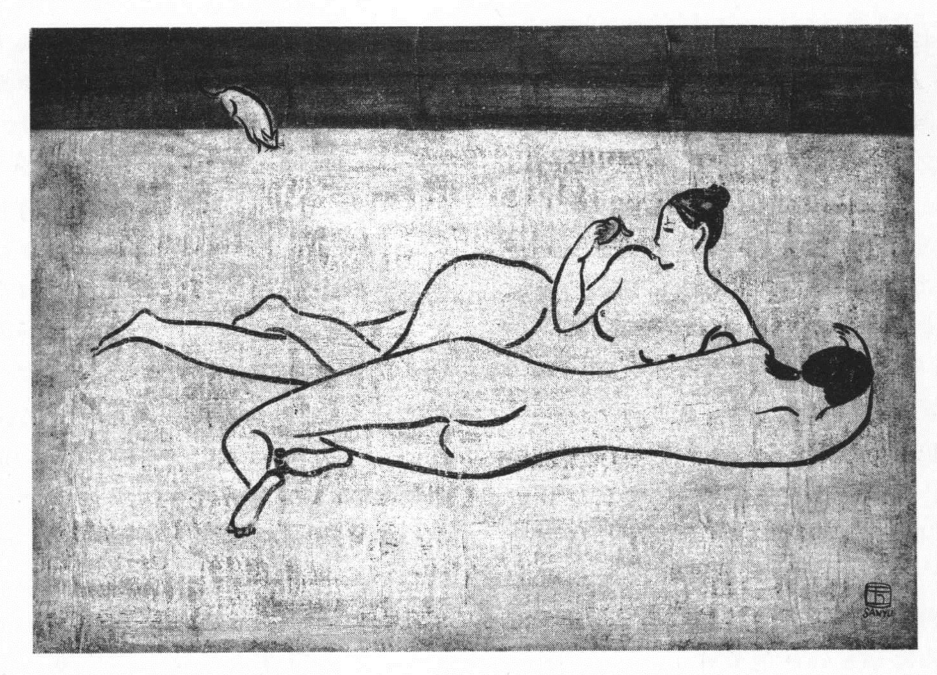
生于四川顺庆的常玉（1900—1966）是艺术史家和他的朋友们爱提及的现代主义者，可是他很早就离开祖国，没有怎么参加

国内的运动与活动。他早年游学日本，于1919年去了法国，差不多与林风眠同时考入巴黎国立高等美术学校。在欧洲学习旅游几年之后，他回到了国内，很快又再度返回法国。他在法国是谢寿康、徐悲鸿、孙佩苍和蒋碧微等留学生“半开玩笑半认真地组织”(蒋碧微)的“天狗会”的成员之一。他在巴黎职业画家的生活给人印象深刻，那是因为在30年代他拥有巴黎第十四区蒙巴斯的一宽敞漂亮的画室兼居室，这里成为国内艺术家在巴黎旅行和展览的非正式的沙龙场地，1933年徐悲鸿在巴黎筹办“中国近代绘画展览”时，就借用常玉的画室进行展期中的社交活动。常玉使用简单的线条勾画人物，形象概括；拉长的人体表现出画家抒情的内心和富于装饰性的爱好。

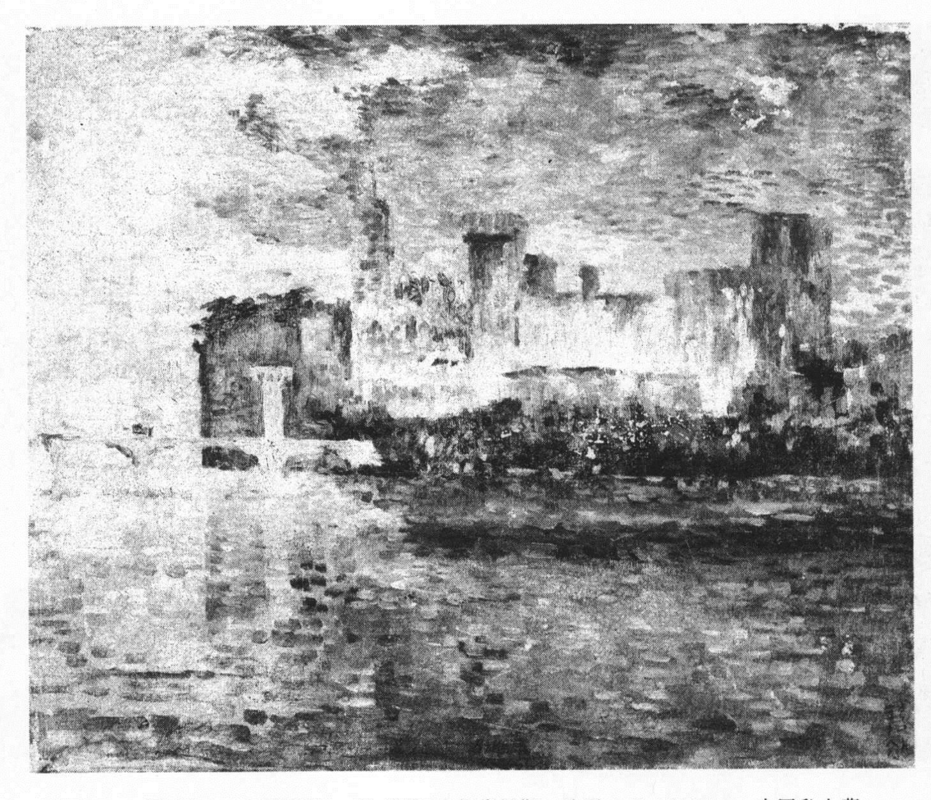
在表现上接近印象主义的画家还有周碧初(1903—1995)，周于1925年秋去了法国，他在巴黎高等美术专科学校的老师是倾向印象派风格的欧内斯特·洛朗。1930年，周碧初回国，他先后在厦门美专、上海美专(1932)、私立新华艺专(1933)、国立杭州艺专(1941)任教，在1949年侨居雅加达几年后，于1959年回国。与很多中国留学画家相似，周碧初没有在一种表现技法上有持久的停留，在对光、色彩以及自然本身的物理特征上，他不像法国印象派风景画家那样走向对物体的解体。他有时会关注光与色彩的关系，以至完全忽略对象的物理性(《夕阳倒影》30年代)；有时他感兴趣于结构与形式关系(《秋林松韵》30—40年代)；在40年代后期的作品《农舍》里，他又保持了对自然物理性的尊重。他熟悉修拉等人的点彩风格，似乎对人物没有太多的兴趣。



12-5 潘玉良 《裸女背影》 1945年 油画 50×65cm 中国机构藏



12-6　常玉　《沙滩裸女》　20世纪30—40年代　油画　44.5×62cm　中国私人藏



12-7　周碧初　《夕阳倒影》　20世纪30年代早期　油画　40.5×47cm　中国私人藏

吴大羽(1903—1988)被认为是“寻找自我的孤独者”(吴冠中),他因孤傲的性格没有构成普遍的影响。不过,他的学生和同事对他倾向于塞尚的风格留下深刻印象。吴大羽早年师从张聿光。1922 年,他留学法国进入巴黎高等美术专科学校(即今巴黎美术学院),师从鲁热教授。他于 1927 年毕业回国,在上海新华艺专任教,1928 年开始任国立杭州艺专教授兼西画系主任,他是林风眠的教学主张的支持者之一。吴大羽是接受印象派影响中的一个,但是他似乎对结构与形式的兴趣超过了光,这使他早年的风格更接近塞尚。之后,吴大羽的风格朝着近乎抽象的方向发展。他在 50 年代完成的《脸谱》显然也不适合于那个批判资产阶级形式主义艺术的时代,这影响了人们对这位抽象主义画家的认识。

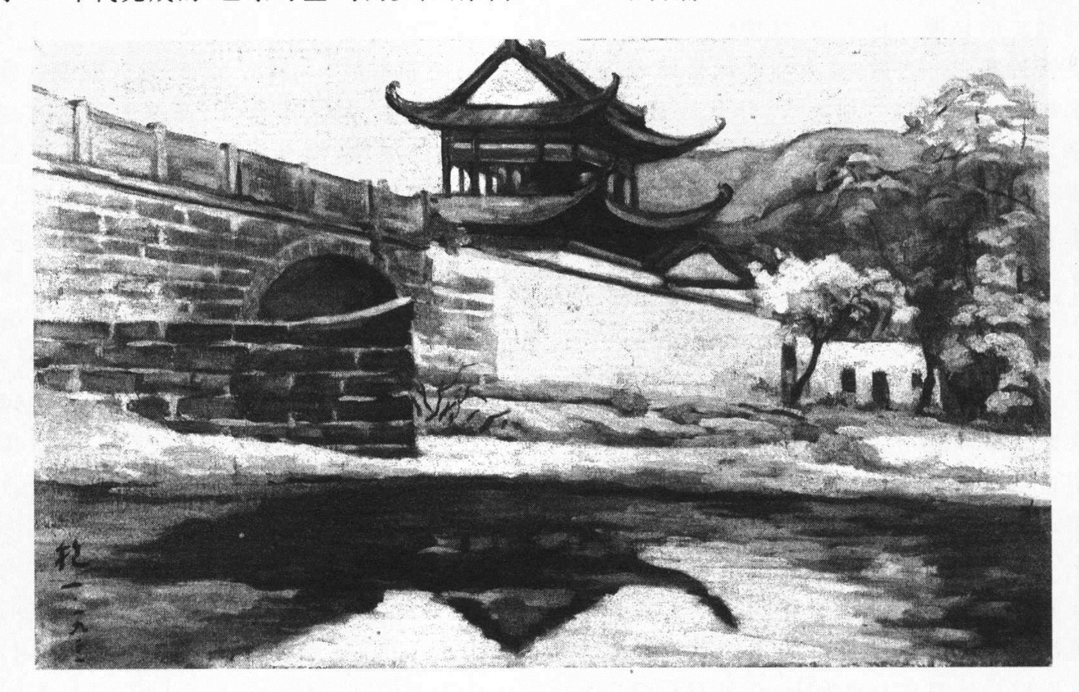
留日画家

在二三十年代,不少留学日本的西画家在印象派和野兽派领域轻松但有些茫然地进行着实验,他们也许对欧洲的现代主义缺乏语言系统的逻辑发展缺乏认识,可是,日本老师的影响和作为熟悉中国绘画传统的年轻人也许本能地接受了随意或者放肆的笔法。大多数留学日本的中国画家在日本老师宽松的教育与启发下,在没有经过严格的学院基础训练的情况下直接进入了与欧洲同步的现代主义的实验。在这些画家中,陈抱一、汪亚尘、丁衍庸、卫天霖、关良、王济远、关紫兰(1903—1986)的作品成为我们了解这段历史的重要文献。这一连串名单构成了早期写实主义朝现代主义衍生的力量,这是一个年轻画家跃跃欲试的时代,尽管战争的阴影已经迫近,社会本身的问题层出不穷,但是,这些画家不认为他们的作品与社会和时代没有关系。这个社会需要新的艺术题材,更需要不曾习惯的视觉刺激。

早年与刘海粟在周湘的“布景传习所”学画的陈抱一(1893—1945),是藤岛武二(1867—1943)的学生,他于 1913 年留学日本,为期只有一年,1916 年,他再度留日,先后在私立川端画学校和东京美术学校就读。他的绘画风格显然受到藤岛明快而富于装饰性趣味的影响。陈抱一因为家庭的财力获得了很好的“江湾画室”,画室位于四川北路上海美专附近,在这里,他教授素描和油画,举办沙龙聚会,坚持绘画尝试,直至 1932 年画室被“一·二八”的炮火摧毁。他的绘画是在写实、印象派、谨慎的野兽派之间变幻的图像,没有相对稳定的风格,不过是在没有什么特别思想基础上的实验而已,在他的画室里,来自欧洲的自由主义风气与生活方式可能比究竟要画什么样的画更重要。从陈抱一的经历中我们可以看到丰富的艺术活动与事件,他举办展览(1922 年 6 月与关良、许敦谷、胡根天在上海举办画风新颖的“艺术社绘画展”)、组织艺术团体(1924 年组织“东方画会”和“默社”)、创办学校(1929 年创立“晞阳美术院”)以及创办杂志(在广州与梁锡鸿等人合办《美术杂志》),所有这些都与模模糊糊但充满生气的现代艺术有关。与在巴黎学习的画家不同,他对光与色彩的微妙变化不如对笔触和形式关系更为热衷。《苏州河》(20 年代初)、《城墙》(1931)在题材上提供了表现光的可能性,但是,陈抱一使用的笔触和色彩显然倾向于对形式的表现,这应该是传统与日本现代艺术影响的结果。他在 1926 年出版的《油画法之基础》,在油画知识仍然不普及的时期成为被广泛阅读的参考书,他在 1942 年写的《洋画运动过程略记》是我们了解 20 世纪上半叶西画运动的历史文献。

陈抱一在30年代与关良、丁衍庸发起组织东方画会时的另一个成员是汪亚尘（1894—1983）。汪在日本学习有近五年的时间（1917—1922），他的风景画所表现出来的平面化特征显然受到过藤岛过滤的欧洲现代主义的影响，在平涂的色彩空间里简单勾线，在风格上接近在日本看到的变体的西洋趣味，画家几乎是本能地在一种朴实的态度下用笔的。可是，汪亚尘于1926年去了欧洲，无疑也受欧洲艺术和风情的影响。他于30年代完成的《巴黎写生》表现出画家同样对光有兴趣，但具有东方抒情的气质。这位接受日本影响的中国画家使用了概括的色彩和笔触，他似乎对微妙的色点没有兴趣，紫红的建筑、蓝色的天空以及黄色的水光之间形成的形式关系不是法国人的。汪亚尘是陈抱一在日本东京美术学校的校友，在艺术活动（与刘海粟、王济远等组织天马会）与艺术教育领域（曾任新华艺专任教主任、新华艺术师范校长），他同样是早期先驱者之一。

丁衍庸（1902—1978）是广东茂名人。



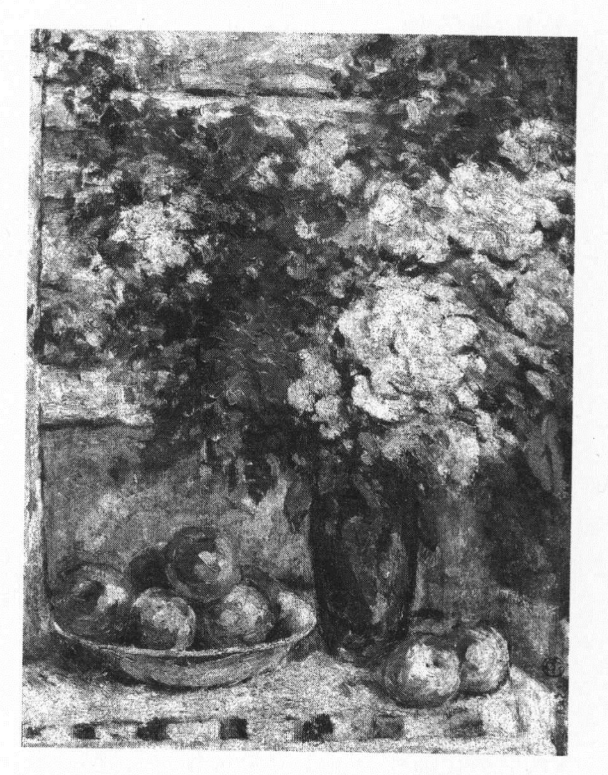
12-8 陈抱一 《城墙》 1931年 油画 53×85.5cm 中国私人藏

他于1920年留学日本，在藤岛武二的私立川端画学校有一段时间的学习，以后考入东京美术学校。1925年回国之后在上海立达学院美术科、神州女学艺术科、上海美专、新华艺术专科学校都有过教授经历。1941年他被聘为重庆的国立艺专教授，在艺术教育与社团活动上他四处留下痕迹，直至战后他回到广州建立省立艺术学院，1949年他移居香港。丁衍庸是野兽派尤其是马蒂斯的推崇者，1945年，他与林风眠、李仲生、关良、赵无极、方干民、倪贻德、庞薰琹等人在重庆举行了“现代绘画联展”。可是，他也用传统工具去表现他所理解的现代趣味，构图简洁甚至接近抽象。实际上，丁衍庸的灵性也来自于朱耷、石涛艺术的启发，在一定程度上，他也是将西方现代主义理解为在中国

传统艺术中能够找到对应的艺术家之一。

山西汾阳人卫天霖（1898—1977）早年在山西省留日预备学校中有过最早的出国培训。他于1920年赴日，在东京川端画学校有过近两年的学习，1921年9月，他考人东京美术学校（现东京艺术大学）西画系预科，次年升入专科。卫天霖在日本学习的时候认识了郭沫若、郁达夫、成仿吾等人，尽管为《创造》季刊设计过封面，但是，卫天霖一生的艺术经历都表现出纯粹性，在将绘画本身视为实验的主体上，他与颜文樑以及大多数强调个性和语言特征的画家非常接近。在日本学习期间，卫天霖将注意力放在了西洋绘画，他不仅参观博物馆、美术馆，甚至拜访强调光影的横山大观（1869—1958）和洋画家梅原龙三郎（1888—1955），他于1926年3月毕业于藤岛武二画室。之后，他成为藤岛武二的研究生，受当时东京美术学校法国外光派技法的影响，卫天霖开始了对法国印象派技法的进一步研究。1928年夏天，他应邀回国，从秋天开始，他担任中法大学孔德文艺学院艺术部主任和教授，结识学者沈尹默、钱玄同、郑振铎、周作人、刘半农以及沈兼士。直至1948年，卫天霖都在孔德文艺学院从事教学。期间他也兼任过很多学校的西画课程，如国立北平艺专、华北大学文艺学院和北平私立女子西洋画学校。

完全是因为个性方面的原因，卫天霖没有像很多西画家那样保持旺盛的社交热情和参加艺术运动。他关注光与色彩的重要性胜于关注形象和绘画主题，日本学习期间完成的《裸妇胸像》表现出来的粗大的笔触与形象的概括，反映了画家的造型能力。在20年代的作品里，我们还能够看到卫天霖对对象本身的物理结构的关注，可是在30年代，画家将注意力更多地放在了对光与色彩的表现上。《兄妹俩》（1938）的平面化特征、《自画像》（1939）对光的强调以及《送客》（1939）里斑斓的色彩已经非常清楚地表现出画家的倾向：对“结实”或者“质感”没有多大的兴趣。在以后的作品里，卫天霖在不时顾及体积的情况下，不断地放松色彩的自由表现。在表现性语言上，卫天霖的印象派笔触结合了民间装饰性的构图，所以有时我们会从卫天霖的作品联想到欢乐的野兽派风格。不过，卫天霖斑驳、艳丽的趣味与他熟悉的山西泥塑和民间年画有着联系。



12-9 卫天霖 《瓶花》 1947年 油画
56×41.5cm 中国私人藏

在40年代获得名声的留日画家中还有关良。我们从他早期在上海拍摄的照片可以看出，那个时期的关良是一个西方主义者。关良（1900—1986）的艺术产生的普遍影响是他在40年代形成的戏剧人物。大多

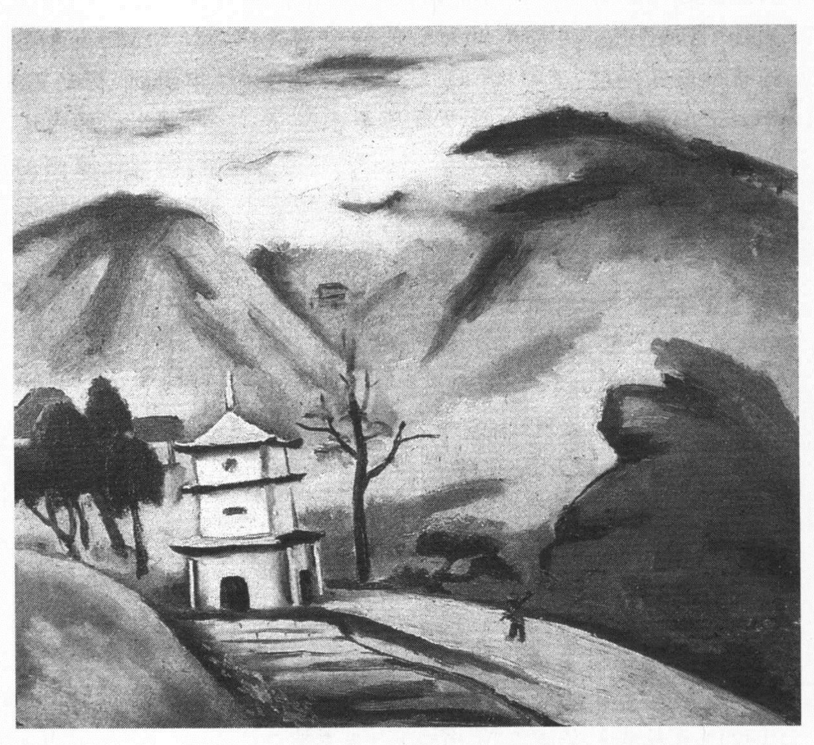
数艺术史家将关良用笔墨画出来的简洁戏剧人物视为画家的独特风格。事实上，关良在戏剧人物上的持久表现与他从小就有的观戏兴趣非常相关，由于关良的笔墨人物无所谓程式依据，因此，将画家的笔墨与传统绘画例如石涛、八大联系起来的看法很可能是牵强附会的。关良是广东番禺人，1911年，他又随家迁到南京，正是在这里他开始了对戏曲的浓厚兴趣。1917年，关良东渡日本，考入了东京太平洋美术学校，他的素描导师是中村不折。与大多数留学艺术家一样，他在1922年归国后开始了西画教学的经历，直至1925年，他陆续任教于上海神州女学、上海美专、上海艺大。在他上海的朋友名单里，既有吴昌硕、王一亭这样的国画圈子里的名流，也有像郭沫若、成仿吾、郁达夫这类激进人物。在1925年到1927年，关良任教于广州美术学校。北伐战争中，他曾受郭沫若的邀请任北伐军政治艺术股股长。从1928年到1945年，关良反反复复在若干艺术学校任职。关良是早期现代主义油画引入者之一，我们在他的大多数油画作品里看到的是粗大的笔触和平涂的色彩。他对与写实完全不同的方法的接受非常迅速，他这样评论印象派画家的作品："有一次我参观印象派画家的几十幅作品，开始怎么也看不懂，真不知他们的作品好在哪里。有的竟像小孩子的画，毛毛糙糙，引不起'美'的感觉。但仔细想一下，既然他们是世界上公认的印象派大师……肯定在这里面会有他的一些独到的可取之处。我看不懂可能就是'曲高和寡'……连续十多天的朝夕揣摩，虚心求教，心胸豁然开朗……看了展览会上的作品，再到生活中去仔细观察，感到这些作品的确是有些道理的。"[34] 当然，中国传统写意绘画培养出来的习惯也许可以从简单的形式上帮助中国画家对印象派的理解。1924年，关良与陈抱一、许敦谷在"上海宁波同乡会"举办联合画展，关良展出了三十多幅油画，倪贻德用"粗大的笔触，浑厚的色彩，看上去像是幼稚而实际上又含蓄着无穷趣味的表现"这样的词句评价关良的油画。关良早期接触了从塞尚到马蒂斯、马尔盖、弗拉芒克这样一些现代艺术家的作品，无论如何理解，他们都向这位中国画家提示了"逸笔草草"隐含的重要性。所以，我们在关良的油画中看到的是自由的表现。关良熟悉传统的笔墨性能，他也在油画的用笔中放任多少有些无意识和稚拙的涂抹，人们能够想象儿童的绘画，也就能够理解关良的干净的内心。在表现方法上，他没有受愤世嫉俗的情绪的影响，与那些更为激进的表现主义艺术家拉开了距离。从40年代开始，关良愈加发现使用毛笔和宣纸足以表现他那不加任何"主义"的天真稚趣。

在留学日本学习美术的学生中，台湾的画家不仅参与了大陆的西画运动，也给台湾的西画发展——尽管部分画家接受"东洋"艺术的影响——奠定了基础。一连串需要记录的名字有王悦之、黄土水、张秋海、颜水龙、杨三郎、王白渊、刘启祥、陈澄波、廖继春、陈植棋、陈清汾、陈进、林玉山、郭柏川、李梅树、李石樵，他们在不同阶段对台湾的新艺术产生作用。其中，也有到欧洲继续学习的画家，例如颜水龙、杨三郎和刘启祥。

事实上，从《马关条约》的签署到1945年期间的台湾艺术就一直受到日本艺术的影响，在接受西方艺术影响的过程中，台湾艺术呈现出不同于大陆的面貌，其基本特征是：新艺术是在缺乏明显针对性的前提下几乎单一地接受日本人对西洋艺术的理解的影响，[35] 作为福建省的一个府（1684年始），台湾的文化与福建、广东有着复杂的姻缘；作为一个省（1887年始），台湾的艺术与

那些发家富足人士的实用主义趣味相吻合；而作为一个被海峡隔离的岛屿，台湾的艺术没有深厚传统与文人画背景。由于日本人的殖民统治，台湾的艺术活动明显受到殖民主义者的影响与控制。谢理法在他的《日据时代的台湾美术运动史》中是这样概括从1895—1945年的台湾美术史的：

这五十年里，台湾产生了第一批的西洋画家，也产生了第一批东洋画家。他们以台北城为中心，殖民政府的官办美术展览为主题，东京“帝展”画风为典范，西欧的绘画为依据，展开了美术步入近代的“新美术运动”。因此，台湾的近代美术在初期的阶段里和日本的殖民统治是分不开的。[36]



12-10 关良 《西樵(云霞古寺)》 1935年 油画 53×47cm 中国美术馆藏

1907年，石川钦一郎(1871—1945)第一次来到台湾，成为台北师范学院的绘画课教师。这位以英国趣味的水彩画见长的日本画家给台湾学生奠定了对西方绘画初步明确的认识，特别是当他用画笔画出了台湾的美好风情时，刺激了台湾的画家重新认识和表现台湾的愿望。作为明治美术协会会员和一个基督徒，石川对黄土水、陈澄波、倪蒋怀、廖继春、李梅树、李石樵等人产生了明显的影响。黄土水(1895—1931)的作品让人联想到罗丹的写实雕塑，让台湾艺术家看到了一个全新的气象，他是第一个入选日本“帝展”(1919)的台湾艺术家。日本统治时期，尤其是1915年之后，在原有艺术继续存在的同时，开始了日本观点的新绘画的教育，教师当然来自日本。到了1922年，已有两千多的台湾人去日本留学，其中就有学习美术的学生。台湾的上流绅士保持着对传统绘画的爱好，并接受来自中国内地传统圈子的任何趣味，他们甚至也像北京和上海的画家那样组织自己的画会以附庸风雅，但是这显然抵挡不了横山大观、竹内栖风和菱田

春草这些日本画家对年轻人的影响。1927年，官方的“台展”按照东京的“帝展”模式在台北建立起来。[37]第一届“台展”的东洋画部入选了陈进、林玉山和郭雪湖的作品；西洋画部入选的台湾画家有19位，重要的画家有颜水龙、杨三郎、陈澄波、廖继春、陈植棋、郭柏川、李梅树、李石樵等人，之后的展览中从日本回来的留学生的作品给人深刻印象。入选“帝展”让那些希望出人头地的台湾普通百姓激动不已，李石樵（1908—1995）对当年入选的回忆成为那个时候台湾美术学子的典型记录：

> 当我自己的姓名被念出来时，紧张的情形，真是“屏息以待”。当然在日本人的眼中，“台湾人”入选“帝展”是迥异寻常、颇具特色的，而且是一件很有兴趣的事，于是，各种镜头齐朝向我来。我呢？紧张万分，只觉得上下颚不断在颤抖，任凭记者怎么问，一句话都答不上来，双脚也好似着了魔，软软的没有力。[38]

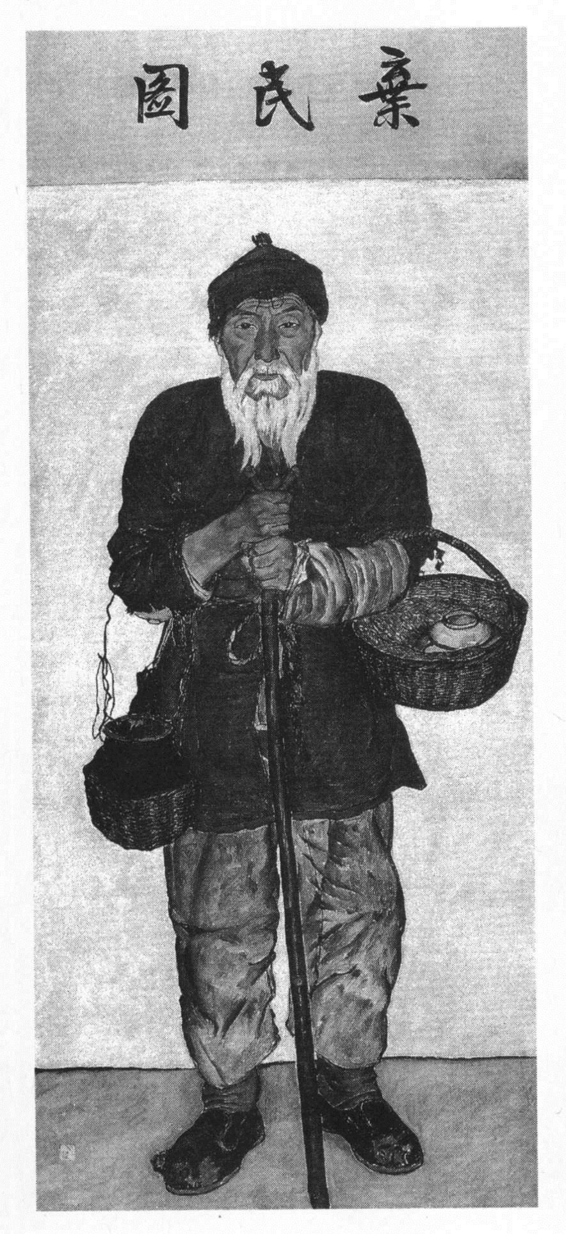
这个时期的台湾西画是夹杂着日本趣味的西方风格，不过他们也开始将目光转向自己熟悉的现实生活。20年代，充满朝气的年轻人通过组建自己的画会“七星画坛”（1924）、“台湾水彩画会”（1924）、“赤岛社”（1927）、“春萌画会”（1928）以及“旃檀社”（1930）等等和相互讨论以及举办活动，来加强他们对新艺术的信心。

1934年，廖继春、颜水龙、陈澄波、陈清汾、李梅树、杨三郎、李石樵、立石铁臣等人发起成立“台阳美术协会”，这个团体试图通过“发挥中华民族的特质”的方式来抵御日本人的歧视与控制。发起者策略性地将他们的活动限制在艺术切磋和研究的范围内，以寻求长期活动的可能性。无论如何，“台阳美术协会”受到了官方沙龙人士的非正式的认可，同时，人们也注意到，“台阳美术协会”的主要成员都接受过日本美术的系统教育，他们同样也是官方“台展”的主要参加者，民族运动人士甚至将台湾画家参加“帝展”或者“台展”视为反抗日本殖民统治的手段。直至1944年底，“台阳美术协会”举行了10次展览，对西画在台湾的传播产生了影响。

1938年的春天，产生了由一群年轻画家组织的“行动美术协会”。与那些留学法国回到祖国的内地画家不同，这个让人联想到法国现代绘画的团体的成员仅仅从日本的流行趋势中寻找灵感，他们与西方运动没有直接的联系，同时也受到殖民主义者的干预与控制。成员中张万传、洪瑞麟、陈德望是从“台阳美协”退出来的画家，他们成立自己的组织是因为对“台阳美术协会”与官方“台展”的联系不满，并对“台展”缺乏生气和不扶持新人的保守态度提出批评。以后的情况证明，“台阳美术协会”的成员在日本人离开台湾之后的确全面控制了“台展”的权力。

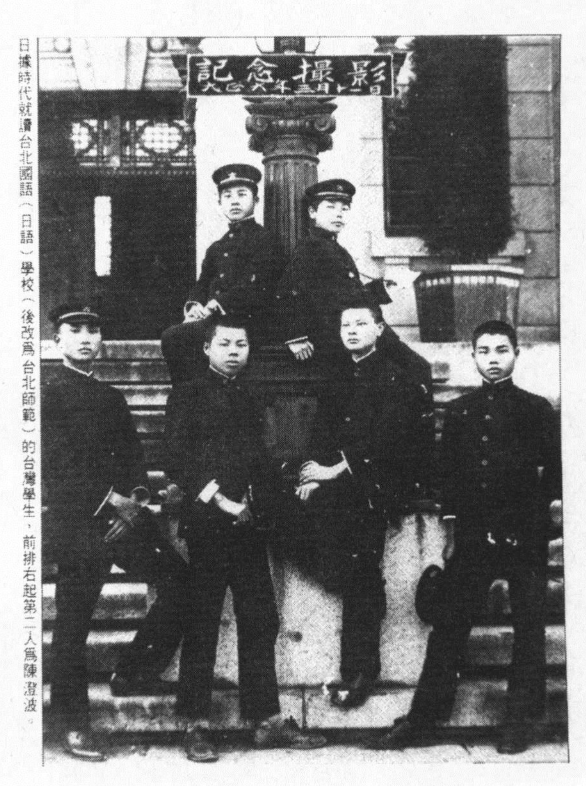
王悦之（1895—1937）原名为“刘锦堂”。1914年毕业于台北国语（日语）学校师范科。1915年留学日本，考人东京美术学校西洋画科，由三年级进入藤岛武二的工作室。1921年毕业后到了北京，1922年被国立北平美术学校聘为西画教授。并参与发起组织“阿博洛学会”。1924年创办北京私立美术学院，自任院长。1928年，应聘国立杭州艺专西画系主任兼教授，担任第一届全国美展的筹备委员、审查委员。一年后，他出任私立京华美专副校长、国立北平大学艺术院教授。1930年，自办北平艺术科职业学校，聘卫天霖、沈福民、王森然、胡蛮、李苦禅等画家任教。王悦之被认为是第一个将印象派技法带入北平的画家，但是他在1930—1934年完成的《弃民图》和《台湾遗

民图》构图上表现出日本和传统绘画的影响。《弃民图》中人物造型的写实方法与他的一些油画的草草笔触形成对比，王悦之变形的人物和平面化的效果与留学欧洲的画家形成了趣味上的差异。



12-11　王悦之　《弃民图》　1930—1934 年　油画　122×52cm　中国美术馆藏

陈澄波（1895—1948）和许敦谷（1892—1983）都是日本东京美术专科学校的学生，同样师从藤岛武二。去日本学习绘画是陈澄波在台北国语（日语）学校公学师范科（台北师范学校的前身）读书时受日本教师石川钦一郎影响的结果，后者培养了他浓厚的绘画兴趣，所以留学之前，他已经在任教的学校带领学生到乡间写生作画。在日本，陈澄波主要接受的是冈田三郎（1838—1921）主持的“本乡洋画研究所”的油画进修，所以他的油画在色彩方面并不明快，表现出对笔触与调子的微妙关系的兴趣，画面凝重。看得出来，陈澄波的绘画与他熟悉的家乡环境与历史有着气质上的联系。陈澄波对绘画的敏感性让人吃惊，廖继春回忆说：



12-12　日据时代台北国语（日语）学校的学生，前排右起第二人为陈澄波

日本学生多数不太瞧得起台湾人，尤其像陈澄波这种只知下死工夫的学生。但谁也料想不到第七回“帝展”发表新入选人名单时，居然出现有陈澄波的名字。从这以后，同学们都改称他作“先生”，不再喊“陈君”了。[39]

1929年，陈澄波到上海任上海新华艺专西画系主任、教授，在这个大城市里，他也兼课上海昌明艺专，同事有王济远、朱屺瞻，他甚至在1930年的上海全国训政纪念综合艺术展览会中被推选为“现代油画代表十二家”之一，并被聘任为上海市全国美术展览会西洋画部审查委员。也许是出自对台湾本身的眷念，更因为“一·二八”事变，陈澄波于1933年回到台湾，参与筹备“台阳美术协会”，开始推进台湾的西画运动。我们从许敦谷的作品《山居雪霁》(1933)也可以看到，这位在日本毕业，于1920年归国任教于南京艺专和武昌艺专的台南人对光的兴趣停留在不严谨的写实主义，概括的笔触表现出对阳光的感受，而这种感受是缺乏印象派那样的色彩分析的，他在1935年完成的《风景》就表现出灰色与表现主义的倾向。许敦谷是关良二哥在日本的同学，他也是关良进入东京太平洋美术学校的介绍人。



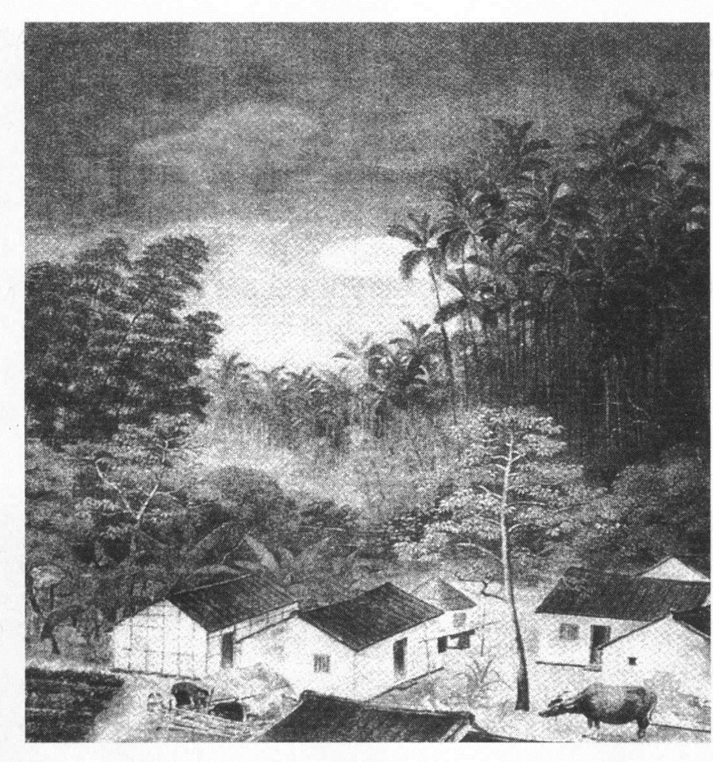
12-13 陈澄波 《风景》 1935年 布上油画 37.5×53cm 中国私人藏

郭柏川（1900—1974）出生于台南，21岁时已经是台南第二公学校的教师，并组建“赤岛社”。他于29岁考入东京美术学校西洋画科。1937年，郭柏川游历东北各省，直至以后他定居北平。分别在国立艺专、北平师大以及京华美专任教西画。1948年，郭柏川回到台湾。在日本留学期间，尽管他受冈田三郎助指导，可是在笔触和色彩上受梅原龙三郎更多的影响。

李梅树和廖继春在油画的理解方面接近欧洲画家，不过，他们也很难摆脱日本画家的影响。李梅树（1901—1982）的日本老师冈田三郎接受的是法国学院写实的方法，通过他的过滤，李梅树将并不轻松的笔触与日本老师给予的趣味影响进行了结合。廖继春（1902—1976）的展览记录成绩斐然，他参加过六次东京“帝展”。他于1927年从东京美术学校毕业，回到台湾，他既是“台展”的重要画家，也参与“赤岛社”和“台阳美术协会”的活动。在绘画表现上，欧洲的学院绘画、印象主义甚至立体主义在画家的作品中没有规律地时隐时现。



12-14 廖继春《荷花图》1948年 家族藏



12-15 林玉山 《故园忆旧》
1935 年 台湾美术馆藏



12-16 杨三郎 《风景》 1940 年 33×49cm 中国机构藏



12-17 李梅树 《黄昏》
1948 年 家族藏

庞薰琹

1929 年底，刘海粟为在法国学习数年后渴望归国的庞薰琹写了一份介绍信，他设法为庞薰琹归国后找到一个适当的去处。即将在国内与同人掀起现代艺术波澜的庞薰琹拿着这封介绍信找到了当时在上海经营“艺苑”艺术研究所的王济远，在这里他认识了朱屺瞻，很快也结识了张大千两兄弟。不过，庞薰琹艺术的一生远没有这些朋友那样顺利。

庞薰琹（1906—1985）出身在走向衰落的地主家庭，这个背景构成了他在 1949 年之后人生悲剧的基本原因。辛亥革命后，父亲在叔祖房间里每天晚上读诵杜甫的“车辚辚，马萧萧，行人弓箭各在腰。爷娘妻子走相送，尘埃不见咸阳桥。……”（《兵车行》）给他深刻印象。早年母亲请人教庞薰琹学画，小学二年级，他开始了水彩画写生。庞薰琹很早对色彩和装饰图案就具有敏感性，他说他叔祖母自己设计的衣服曾是他学习装饰的“启蒙老师”。庞薰琹曾进入法国人办的震旦大学读书学医（1921—1924），学校的一位外国神父对他说的一句话“老实告诉你，你们中国人，成不了大艺术家”给他以深深的刺激。之后，庞薰琹跟随一个俄国流亡军人学过一段时间的油画。1925 年 8 月，庞薰琹登上了驶往巴黎的轮船。在巴黎，他经蒋碧微介绍去了叙利恩绘画研究所。期间，巴黎举办的博览会里的装饰风格给他深刻的印象。“也就从那时起，我心里时常在想：哪一年我国能办起一所巴黎高等装饰美术学院那样的学院，那就好了！也就是从

那时起，使我对建筑以及一切装饰艺术，开始发生兴趣。”[40] 在叙利恩绘画研究所学习期间，庞薰琹在写生和临摹的过程中发现自己对波提切利和夏凡纳艺术充满兴趣，并认为这是他为什么在一生中“花去了很多时间去研究装饰艺术”的原因。尽管巴黎给这位年轻人丰富的艺术启示和人生经验，庞薰琹仍然决定回国。

1930年的秋天，庞薰琹参加了汪荻浪、周真太、屠乙和胡道之等人发起的“苔蒙画会”，“苔蒙”是法文“两个世界”(deux mondes)的音译，可能艺术家们认为这个时期的中国画家正是中国和法国“两个世界”的结合物。他们招收了学生周多、段平佑、梁白波等人。两个月后，画会成员周真太和几个学生被捕，庞薰琹也很快被带到捕房，虽然他获得释放，但是这个经历让他对国民党政府产生了深深的反感。1931年秋，庞薰琹开始在上海美专上素描课，与庞薰琹同时开设素描课的还有倪贻德和邱代明。

在大街小巷充满战争空气的上海，艺术家终于忍不住内心的激情，组建了自己的团体。1931年9月23日，陈澄波、周多、曾志良、倪贻德和庞薰琹五人在上海梅园酒楼举行了第一次组织会议，他们把自己的画会定名为“决澜社”。1932年1月6日，“决澜社”又进行了第二次会议，此时的成员增加了梁白波、段平佑、阳太阳、杨秋人、周麋、邓去梯、王济远。会议推选庞薰琹、王济远、倪贻德为理事，并制订了在四月中旬举办首届画展的计划。[41] 倪贻德执笔写了让人容易联想到未来主义的《决澜社宣言》，尽管庞薰琹觉得还有什么话没有在这个宣言里说出来，但他还是基本同意宣言的内容：

环绕我们的空气太沉寂了，平凡与庸俗包围了我们的四周。无数低能者的蠢动，无数浅薄者的叫嚣……

我们往古创造的天才到哪里去了？我们往古光荣的历史到哪里去了？我们现在整个的艺术界只是衰颓和病弱。

我们再不能安于这样妥协的环境中。

我们再不能任其奄奄一息以待毙。

让我们起来罢！用了狂一般的激情，铁一般的理智，来创造我们色、线、形交错的世界吧！

我们承认绘画决不是自然的模仿，也不是死板的形骸的反复，我们要用全生命来赤裸裸地表现我们泼辣的精神。

我们以为绘画决不是宗教奴隶，也不是文学的说明，我们要自由地、综合地构成纯造型的世界。

我们厌恶一切旧的形式、旧的色彩，厌恶一切平凡的低级的技巧。我们要用新的技法来表现新时代的精神。

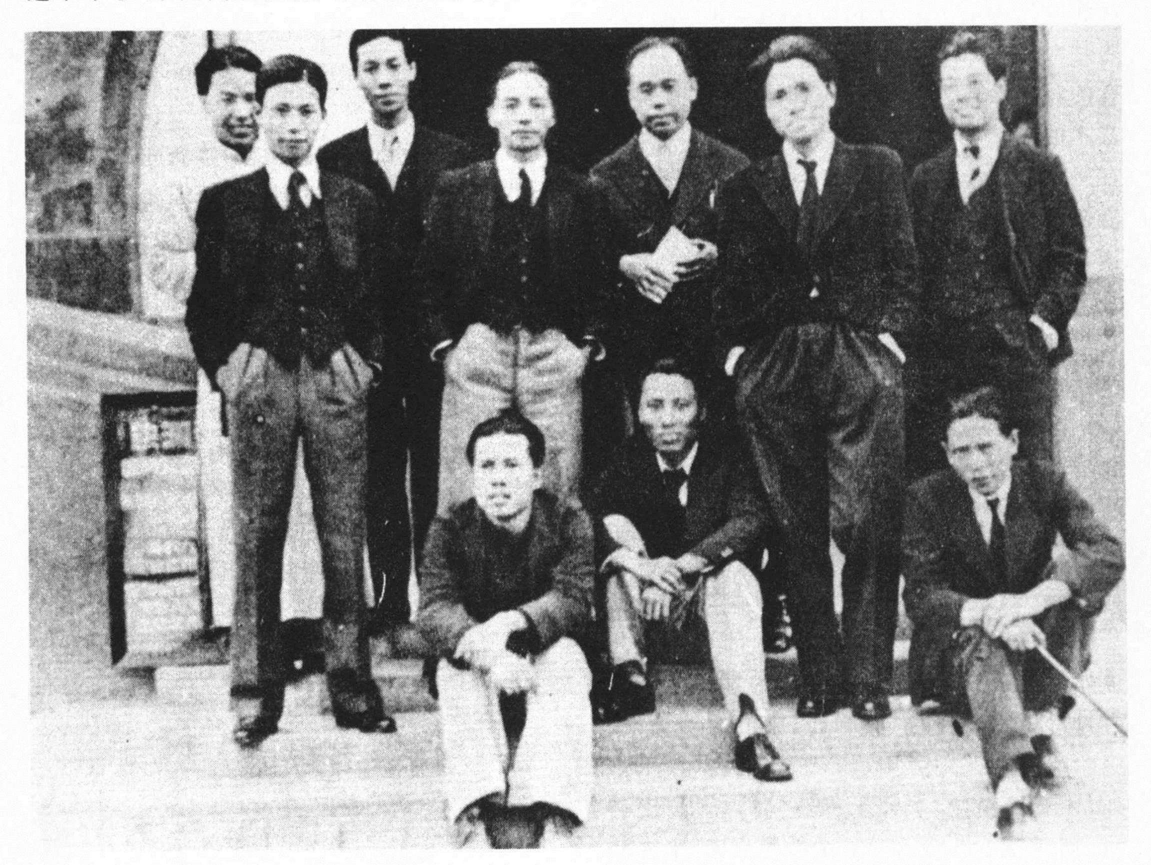
20世纪以来，欧洲的艺术突现新兴的气象，野兽群的叫喊，立体派的变形，达达主义的猛烈，超现实主义的憧憬……

20世纪的中国艺坛，也应当现出一种新兴的气象了。

让我们起来罢！用了狂一般的激情，铁一般的理智，来创造我们色、线、形交错的世界吧！(《艺术旬刊》第1卷第5期)

使用如此强烈的文字显然与这些年轻人对正在发展中的西方现代主义的熟悉有关，庞薰琹在他的回忆录里就写到了他在巴黎时那些活跃在这里的现代艺术家，如毕加索、凡·东根。在决澜社的这些艺术家看来，写实主义的方法已经成为过去，庞薰琹也不止一次地说过，照片已经将写实绘画的功能替代了。因此，无论从巴黎还是从日本(倪贻德)回来的年轻人接受的是正在欧洲发生着的现代主义思潮。在这个时期接受

西方现代主义观念的团体还有上海的“摩社”、广州的“中国独立美术协会”以及早几年以林风眠为代表的杭州“艺术运动社”。庞薰琹能够到刘海粟的上海美专代课，也与这个学校的现代主义空气有关。事实上，“决澜社”的主要成员出自于上海美专，并且，“决澜社”里的表现主义和野兽主义的艺术倾向与这个时期的“左翼”美术也有着联系，尽管不同团体的艺术家的出发点有差异。



12-18 1931年“决澜社”部分成员合影。前排左起：梁锡鸿、张弦、段平佑；后排左起：庞薰琹、杨秋人、阳太阳、倪贻德、王济远、周多、李仲生

《决澜社宣言》里所论及的问题不是日益严重的民族危机，而是那些在艺术领域里很可能与社会的政治现实没有直接关系的艺术问题。庞薰琹说他因痛感于当时“中国艺术界精神之颓废……文化之日趋堕落”，而与其他画家组织画会，以便有更为强有力的力量去反抗这样的颓废和堕落。庞薰琹在很多年后的回忆尽管有些含糊，但是，他将组织“决澜社”的原因作了基本的说明：

究竟因为什么目的要组织决澜社？这个问题我到现在也说不清楚，我想大体上有几个原因：一，这些人都是对现实不满的，这从宣言上也可以看得出来；二，谁都想在艺术上闯出一条路出来，个人去闯，力量究竟太单薄，所以需要有团体；三，这些人都不想去依附某种势力。在艺术思想方面，一开

始就明显，各人有各人的看法，不过有一点基本上是相同的：比较喜爱从西欧印象派以来的一些绘画作风。[42]

"决澜社"成员们对学院派写实绘画以及流行上海的月份牌风格反感之至，焦点问题是对自然的模仿，在这一点上，他们将所有的写实绘画几乎看成一回事："没有一点艺术的意味，束缚了画家的心情，把人类固有坚强的意志全部抹杀了，虽然能够与自然洽合，而不顾自己的存在，无论艺术如何发达，画家如何众多，所产生出来的艺术，不过是自然物象的再现罢了，使人类无限意志与心情被自然完全征服了，为自然所驱使……这是很可悲的。"[43]

在从1932年10月到1935年10月期间举办的4次"决澜社"展览中，[44]画家作品的风格很容易让人看到莫迪里阿尼（周多）、毕加索（段平佑）、契里珂（杨秋人、阳太阳）、马蒂斯（张弦）的影响。倪贻德曾描述了这些画家作品的风格倾向和演变的次序。无论如何，展览对更多的年轻艺术家具有吸引力，所以，除了作为"决澜社"成员的庞薰琹、倪贻德、张弦、阳太阳、杨秋人、周多、段平佑外，还有梁锡鸿、李仲生、梁白波、丘堤、周碧初、周真太、刘狮、陈澄波这样一些画家参加。

"决澜社"解散的原因是因为战争的到来。救亡的时期，人们不是没有兴趣于艺术，就是希望艺术能够对抗战有用。这样，木刻、漫画以及用写实绘画手法表现抗战内容的宣传品就变得非常适合。与社会联系如此密切的艺术在之后的变化是不以艺术家的愿望为转移的。尽管《良友》、《时代》画报和《艺术旬刊》等书刊对"决澜社"的画展都进行过介绍，艺术家们对艺术语言的研究最终停止下来，庞薰琹谈及第四届画展时的语气是悲凉的："最后两天，参观的人很少，又是阴天。'决澜社'就是在这样暗淡的情况下结束了它的历史。"[45]

庞薰琹是"决澜社"的主要成员，这不仅因为他是坚持近五年的"决澜社"团体活动与展览的具体组织者，他在绘画领域对现代主义思想和语言的引入成为30年代艺术史中重要的范例。

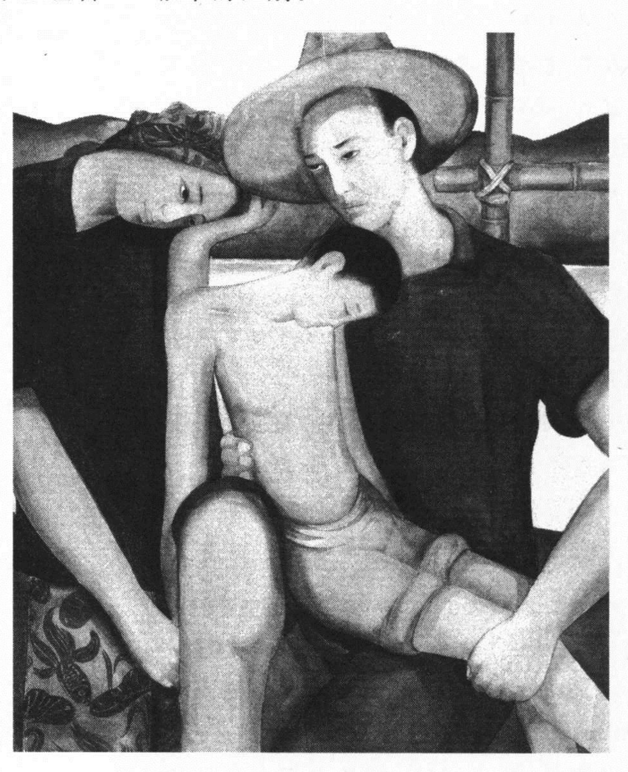
在第二次画展之后，王济远退出"决澜社"，资金的匮乏使得庞薰琹四处筹募。1933年，他在杭州筹募资金未果之后在去上海的火车上写了一首诗，虽然缺乏应有的诗意，但也表现出了画家在这个时期的艰难状况。在诗中，他叙述了1930年回国之后拿着蔡元培给他的介绍信去杭州求助于林风眠，但是，"高高围墙，两扇大铁门，我按了门铃，只听恶犬嚎吠"。画家很快决定自己去闯荡一条路。之后的景况一点也不乐观，他想着刚刚离开的西湖说出此刻的心境：

今天，为受难者和穷画人闯条路，
又来到你的身边。
因为大家都一样穷，
我，匆匆来，又匆匆去。
十月的夜啊你知道么？
我的秋冬季衣服全在当铺里，
我，只有身旁的一件单布衫，
我蜷缩在车厢上，靠旁边的人挤着
取点暖。
西湖！
你想，我能像你那样平静地去探望你么？[46]

大年三十，庞薰琹非常吃力地偿还了因"决澜社"画展向郎静山（1892—1995）的借款，"这笔债，总算当面交付清了，尽管我又负了几家邻居的零碎债，但决澜社不再有债务纠缠了。邻居的债由我个人承担，再慢慢

归还。就这样我送走了1933年。”

事实上，在第三次“决澜社”的展览上，个人经历以及对切身生活的感受已经非常明显地出现在画面上。在这次展览会上，庞薰琹展出了他用几个月的时间完成的纸本作品《地之子》。在这幅画里，画家用成年农民夫妻来象征这个国家，看上去处在问题中的儿子象征“中国人民”。这件让人联想到莫迪格尼阿尼风格的象征主义作品。没有像写实绘画那样表现人物的细节，画家甚至说他就有意地让夫妻看上去“是健康的”，构图多少显露出装饰的倾向。可是画家让我们知道了表现农民形象和生病的“人民”的想法产生的原因，“这年，江南有些地区大旱，土地龟裂”，显然，画家的注意力已经转向了现实生活。这种微妙的转向几乎是根本性的“无论如何，从《地之子》这幅画开始，在我的艺术思想上起了变化”[47]。在决澜社第四次画展上，庞薰琹参展的作品《无题》同样是一种反映现实问题的象征主义的作品：“画面上主要画的是压榨机的剖面，前面一个是机器人，一个是我国农村妇女像，一个是象征资本主义国家的工业发达，一面是象征落后的中国农业，三个巨大的手指在推动压榨机，象征帝国主义、反动的政治与封建势力，这是对我国人民进行压榨的三种势力，也就是迫得我走投无路的三种势力。”[48]将现实问题作为艺术的主题给予正面的表现，这样的思想与同时期的“左翼”绘画没有根本的区别。



12-19　庞薰琹　《地之子》　1934年　布上油画　45×37cm　庞薰琹美术馆藏

1936年9月，庞薰琹离开上海去了北平，在北平艺专任教。与庞薰琹共事的教师有汪采伯、常书鸿、李有行、王临乙、齐白石、溥心畬、吴镜汀等画家。这时，庞薰琹开设了“商业美术专业”。

1937年，卢沟桥事变之后的7月16日，

庞薰琹被安排离开北京去了上海。不久，庞薰琹与王临乙在九江与从北平先到的师生汇合，继续教学，这时，“商业美术课”被改为“抗日宣传画课”。11月，学校接教育部命令从庐山撤离到湘西沅陵。尽管沅陵的风景怡人，庞薰琹也没有像徐悲鸿那样在桂林画出不少山水风景画来。这个时候的庞薰琹的艺术趣味仍然保持了在巴黎培养的立场：

我对风景画没有太大兴趣，我在巴黎时虽也画过几幅风景，但是没有画好。我去过柏林、科隆，连一张风景速写都没有画。从庐山到九江，从九江到汉口，从汉口到常德，从常德经过桃源，沿路也有许多好风景，我也一张风景都没有画。我并不后悔，因为今天的摄影技术完全可以把美好的风景照下来。然而，画家有些内心活动，脑子里有时有些想象，只能由画家自己用笔才能画出来。科学无论如何进步，都无法代替画家脑子中的想象。[49]

在沅陵，北平艺专与杭州艺专合并，因为学校人事矛盾，常书鸿通知庞薰琹和王曼硕离开学校。很快，王曼硕去了延安，庞薰琹随学校到了昆明。在昆明，庞薰琹将在沅陵完成的一幅构图放大成油画，题目是《路》。在这幅画里，庞薰琹更为清晰地表现了关于现实与社会的内容：

自从王曼硕去延安后，我在思想上起了很大变化，我逐渐认识到绘画不只是为了表现自我，强调个性是片面的。根据自己的经历，根据国家的情况变化，我用铅笔画了一幅构图草稿，题名《路》，画的内容包括几个阶段：人民受压迫，生活上的压迫与精神上的压迫；人民的觉悟，人民的反抗，起来反对帝国主义、国民党的反动统治，反对官僚资本主义；人民站起来了，胜利必然属于人民，人民自己把祖国建设成为一个富强的国家。[50]

不管庞薰琹对这件在“文革”初期自己亲自毁掉的作品的回忆是否准确，也无论他在七八十年代对过去的事情使用了多少修饰性的言辞，[51]这件作品很可能是庞薰琹艺术生涯的真正转折，即完全放弃艺术语言本身的形而上思考。这样，如果不是退回到写实绘画的方法，就是转向另一个艺术领域。在昆明，庞薰琹果然开始了对古代和民间装饰艺术的研究。

在昆明，庞薰琹看到像清华、北大、金陵大学、齐鲁大学、中央研究院历史研究所这样的大学和研究机构也迁到这个城市，发现是一个学习和研究艺术传统的机会。最终，也许是庞薰琹对装饰艺术的天生兴趣与敏感，当他看到从朋友处借来的图书里有古代装饰纹样时，被深深吸引。这时，沈从文（1902—1988）也鼓励他从事装饰纹样的研究。当完成的《中国图案集》在朋友圈子里被传阅之后，庞薰琹又结识了梁思成、林徽因、梁思永。庞薰琹进入了“中央博物馆筹备处”，他开始了对西南地区少数民族的艺术的研究工作。他与他的同事深入贵州苗寨收集民间艺术，获得了极大的成功。山区里，在没有任何底稿的情况下，未读过书的少数民族姑娘仅仅凭借想象就完成的花纹与装饰图案，给予了庞薰琹极深的印象。期间，他画了不少水彩画，并且开始了工艺美术的研究。在1940年至1945年期间任四川省立艺术专科学校实用美术系主任时，他开设了“工艺美术课”，并且编写了《工艺美术集》。1946年，庞薰琹从成都到了重庆，在这个国民党控制的城市，他甚至与陶行知讨论过建立一所工艺美术学校的计划。不

久的时间，他回到了上海。

“决澜社”成员

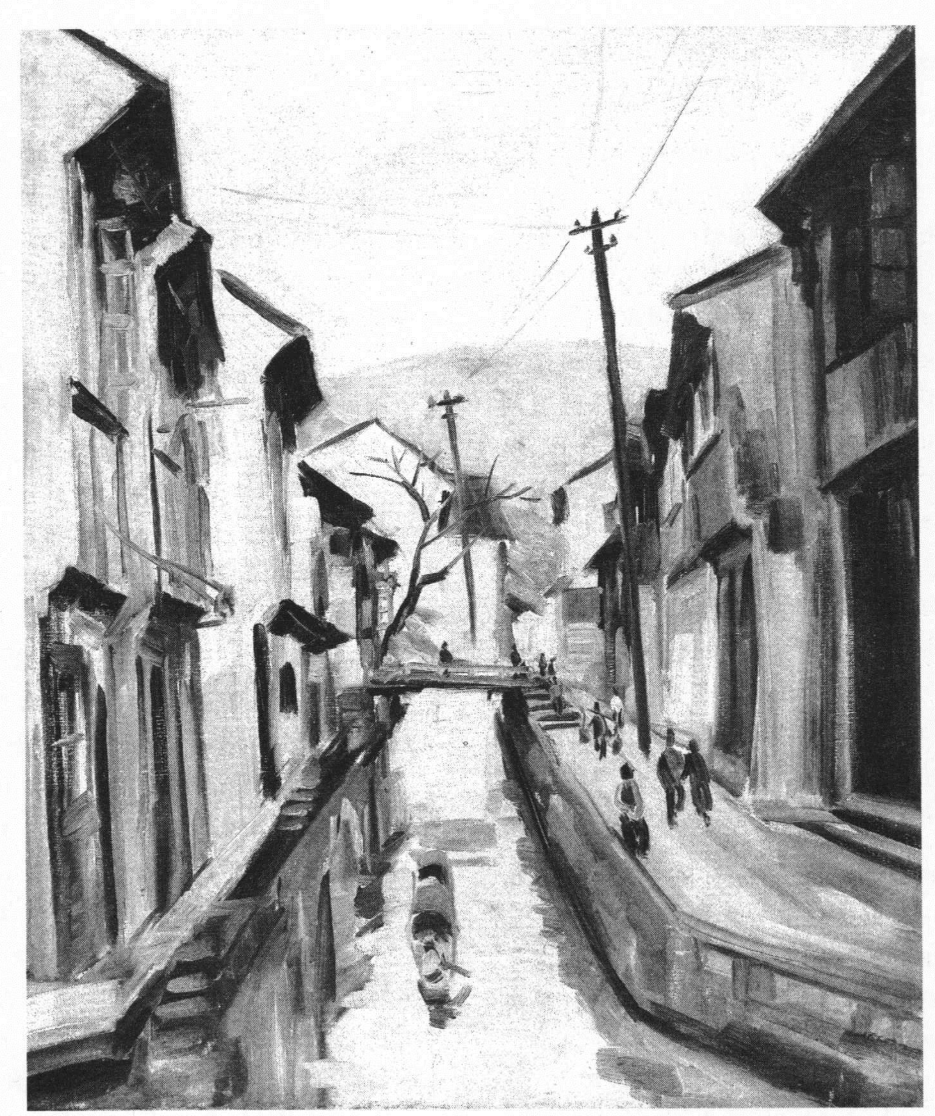
“决澜社”的宣言是由同时涉及文学、艺术理论以及绘画实验的倪贻德（1901—1970）完成的。倪贻德是这个时期充满创造激情的年轻人之一，他在上海美专的学习和毕业后的教学为他理解法国印象主义和野兽主义绘画提供了环境条件。倪贻德没有留学法国，他在1927年留学日本，次年因日本侵略山东酿成“济南惨案”时回到国内，他先后在广州市立美术学校、武昌艺专、上海美专任教。他创办团体（“摩社”），主编《艺术旬刊》，直至成为“决澜社”的重要成员。抗日战争爆发后，倪贻德进入国民政府军委政治部第三厅担任美术科代理科长。尽管他在上海美专西画系师从李超士，他还是接受了塞尚、马尔盖、德朗、弗拉芒克这个路线的语言方式。他甚至尝试用新的理论和术语来解释这样的绘画：

> 始终追求着纯粹绘画的本质，是构成的。……德朗达到了古典主义，但他并不是归于古典的，是古典之现代的解释，及其本质的现代化。这不过是绘画的统一和画面之综合的研究。

在30年代，倪贻德理解的“纯粹绘画的本质”究竟是什么呢？画面的综合研究意味着什么呢？可以想象，使用大笔触和色块的倪贻德要向那些使用传统材料的书画家和写实风格的油画家解释清楚是不容易的。其实，他在大胆地运用表现性手法的同时，也注意到，即便是油画，也要表现“中国的气氛”，可是他提醒画家要“同时又不失洋画本来的意味和造型”。可以肯定，“中国的气氛”差不多仅仅是中国的题材或内容的同义词，而“洋画本来的意味和造型”由于材料的纯粹性以及表现上的特性，与中国传统绘画给人的感受拉开了明显的距离。倪贻德在这个时期一定熟悉“中西调和”的口号，在观念倾向上，他要表述的意思与林风眠的思想非常接近。倪贻德在二三十年代的油画作品表现出野兽派的倾向，可是，我们在他的作品例如《码头》（1929）、《苏州河岸》（1934）中可以看出，他在大胆地归纳物象的结构，并使用粗放的笔触的同时，没有过分地使用对比色，统一的调子本身将“野兽”的热情抒情化。在上海美专的时期，倪贻德接受过吕澂在美术史论方面的教授，但可能还是他的文学天赋与激情，导致他参与了郭沫若、郁达夫和成仿吾的狂飙突进运动，倪贻德不仅加入了“创造社”，并且发表了小说《玄武湖之秋》、《乐海之滨》、《初恋》、《残春》、《寒士》。我们从小说里能够看到作者传记的痕迹，倪贻德具有内心弥漫“怆然”感受的古代诗人寒士的气质，他的西方的风尚和传统的韵致在内心里有了融合。就像他在《下弦月》里描绘的清贫的画家：在使用有夫之妇做模特并与之发生恋爱关系的同时，又思念淳朴的初恋情人。《寒士》也重复着年轻的画家在寂寞的房间里希望故乡的情人寄来有慰藉的素笺这样一类古时秀才寒士的情愫。很可能，这才是倪贻德的“中国的气氛”。不过，视觉表现不同于小说的内心描写，画家在尝试用画来表现心灵的颤动时，表现的真实性需要充分的理解力。也正是这样一种对心灵的尊重，他才能够说出有领悟性的话来：

> 艺术不是粗鲁顽强的暴汉，更不是方正严肃的道学者流，乃是人间之爱的天使，美的歌童。艺术家所表现的，也不是丑恶的模型与道德的格言，乃是能引起我们生命愉快的美。所

以不问什么，只要是美的，在艺术家的眼里，就是真，就是善，就是至高无上的创造。[52]



12-20 倪贻德 《江南水乡》 20世纪50年代 油画 55×46cm 中国私人藏

倪贻德早年的这些言辞与他的绘画是20世纪现代主义重要的文献，他对主观"心像"的强调与对客观表面的放弃，是早期现代主义的重要实验内容，尽管那个时期的人们对于西方的现代主义的认识很可能是模糊的。无论如何，倪贻德敏感地发现，风帆、板桥、茅屋的时代就要过去了，画家应该去表现由汽船、火车、飞机和洋楼提示的环境所具有的新的诗意，所以他劝告国画家改变艺术的根本态度：

从模仿到创造，从追慕到现实，从幻想到直感。在消极方面说，我们固然应该脱离一切固有的题材，固有的诗意，在积极方面说，现代的青年国画家，更应当有下面两种

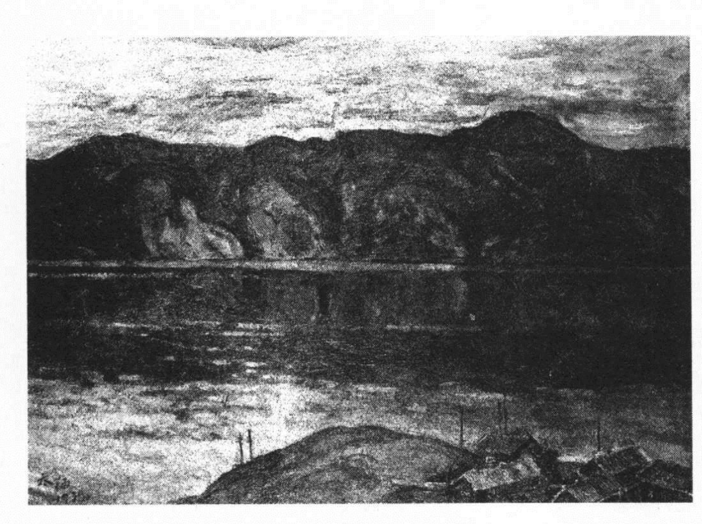
努力：

一，从新的事象、新的感觉中，去寻新的诗意，新的情调。二，创造新的技巧，去表现新的画境。[53]

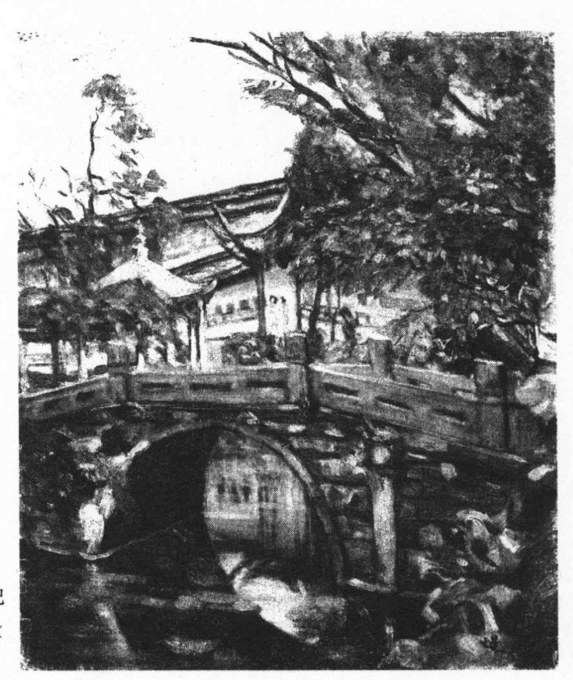
“决澜社”的成员张弦、杨秋人、阳太阳、丘堤、段平佑、周真太和周多的艺术在他们的时代属于少数，我们也不能肯定他们在这个时期完成的作品数量和展览的规模。张弦(1901—1936)是在20年代从上海美专毕业后留学法国的，他在巴黎高等美术学校学习期间无疑了解那个时期的法国现代主义。所以，即便他师从的是学院写实绘画的教授，甚至是上海美专的三个著名的素描工作室(另两个是倪贻德、邱代明)中的一个，也尽可能地使自己的画面呈现出现代的面貌。就像陈抱一回忆的那样：在“留欧习画”回国到上海美专任教的老师中间，张弦显得最显著，“他的作风似乎比较多吸染了一点现代艺术气味”[54]。陈抱一的表述准确，张弦用线替代了之前的体积和三维表现。正如我们在《抱宠物女子》(20世纪30年代)中看到的那样，画家用线勾勒的人物结合色彩上的复杂性构成了自己的作品风格。杨秋人(1907—1983)于1928年考入上海美专，不久成为上海艺专的陈抱一的学生，他的作品倾向于德国表现主义的风格，与那些色彩明快的印象主义画家形成了对比，与倪贻德的抒情的表现风格也有距离。阳太阳(1909—)与杨秋人同为桂林人，他于1928年与杨秋人一道去上海，次年考入上海美专。与杨秋人一样，他也转到上海艺专西画科学习。他俩在校期间组织过“一一艺社”和“二〇春画会”。在1931年毕业这年，阳太阳加入了“决澜社”，并参加了四届“决澜社”的画展。1935年“决澜社”解散后，他留学日本，进入东京日本大学艺术研究科。他的作品曾参加1936年日本23届二科美展，在这次展览里，观众也看到了戈雅、马蒂斯、莫迪里阿尼、德朗的作品。阳太阳的作品接受了现代主义不同语言的浸染，他保留写实主义的光影，却将场景呈现出一种超现实的气氛，就像倪贻德在他的《艺苑交游记》(1936)中描述的那样，他们两人“都在追求着毕加索和契里珂的那种新形式，而色彩是有着南国人的明快的感觉”。丘堤(？—1958)是庞薰琹的妻子，她是30年代富有才华的女画家之一。1928年她毕业于上海美专西画科，去日本考察之后回国任上海美专西画研究员。在表现上，她来回于印象主义和装饰性绘画之间，也许是她女性的气质，更可能是日本画家的提示，使得她的作品具有质朴而温润的特征，她的风景画表现出对油画语言的敏锐的理解，而笔法却是中国画家所具有的特殊的写意特征。



12-21 张弦 《抱宠物女子》 20世纪30年代 油画 60.5×45.5cm 中国私人藏



12-22 阳太阳 《风景》 1939年 50×70.4cm 布上油画 中国机构藏



12-23 丘堤 《园林》 20世纪40年代 油画 45×37.5cm 中国私人藏

中华独立美术学会

于1935年举办第一回画展的绘画组织"中华独立美术协会"也是早期的现代主义团体，它的成员赵兽、梁锡鸿、李东平、曾鸣都是留日画家。最初，他们先在日本东京成立"中华独立美术研究所"。回国后，他们在广州筹办画展和《独立美术》刊物，他们撰写的文章反映出对超现实主义、立体主义的极度兴趣。例如《艺风》10月号在报道1935年的这个展览有马蒂斯、毕加索、勃拉克和弗拉芒克的作品的同时，发表了超现实主义者布列东1924年的《超现实主义宣言》的译

文和恩斯特、米罗、达利、德·契里珂、唐吉、克利等人的作品。人们习惯用超现实主义风格来概括“中华独立美术协会”的倾向。赵兽（1912— ）是“中华独立美术协会”的重要成员。他于1927年考入广州市立美术学校图案系，师从丁衍庸、陈之佛。1931年，赵兽到上海，开始了与“决澜社”画家的交往。与很多广东画家一样，他于1933年去了日本，考入东京日本大学艺术科和私立川端画学校，师从藤岛武二教授。正是受此时日本艺术领域里超现实主义潮流的影响，赵兽与梁锡鸿、李仲生、李东平等人才开始了他们的艺术冒险。他同样也在《良友》、《艺风》以及广州的《大光报》、《美术》、《独立美术》上发表关于超现实主义的文章。不过，我们在赵兽的绘画作品里看到的仅仅是野兽主义的风格：平涂的色彩和粗犷的线条。他在30年代完成的《脸孔》的构图呈现出抽象的倾向，短促的直线和方方的笔触将风格带向了情绪化的表现主义。梁锡鸿（1912—1982），在1927年至1930年先后就学于广州市立美术学校、上海美术专科学校研究科和上海中华艺大，受教于陈抱一和丁衍庸。1935年，他于东京日本大学艺术科毕业回国，在参加了“中华独立美术协会”第一回画展之后回到了广东。有趣的是，尽管他热心于现代艺术，为《良友》画报和《艺风》书写介绍现代主义的文章，但是他的绘画的大胆性并不十分明显。他在广州参与创办《独立美术月刊》和《美术杂志》(1937)，发表振聋发聩的文章（上海美专李宝泉的《一九三六：中国美术的粪除年》就发表在《新美术》创刊号上），鼓吹超现实主义的艺术风格。不过，他的超现实主义思想仍然是含含糊糊的现代主义观念：“绘画并不是一些理论和技巧所能克服的东西，而是在感受性之间表现了画家精神生活的问题。绘画不能不与生活联络……无生活的绘画都是死的绘画，绘画有了生活力之后就有意志，同时也有爱的本能。”[55] 陈抱一有过对他的绘画风格的评价：“以超现实派形式为标榜，则颇有野兽派的风气。”

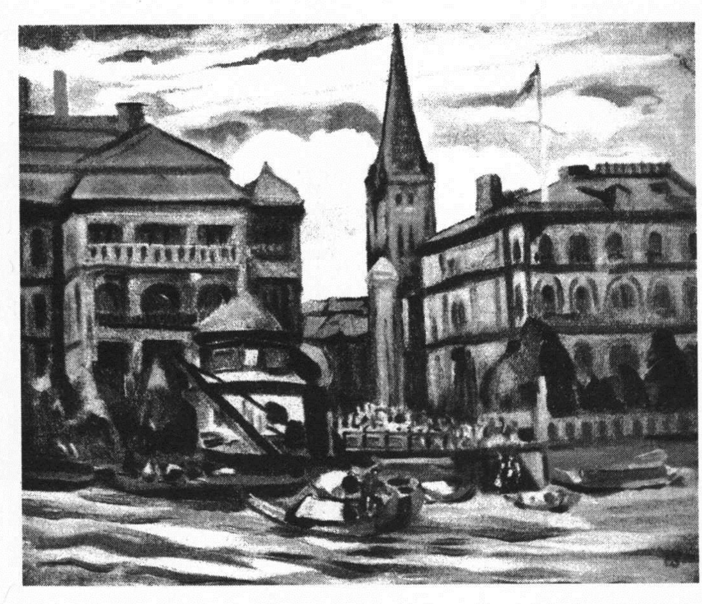


12-24 赵兽 《脸孔》 20世纪30年代 油画 39×54cm 中国机构藏

这些超现实主义者的“超现实”作品与欧洲超现实主义画家的绘画风格不是一回事。在很大程度上，他们的艺术思想是一种含含糊糊的反抗精神，在他们的作品和观念中，我们也很难看到他们对欧洲超现实主义绘画的准确理解。所以，他们在抱怨“黑暗的艺坛”的同时，每个人仍然画着自己喜欢的现代风格的绘画。战争全面爆发了，人们不得不关注自己的肉体现实，不久前还宣称“不为环境所支配的”艺术家也不得不将绘画用于激励民众的宣传。这个于1937年解散的团体以标榜风格的现代主义组织而载入历史。

问题

从“西洋”到“西方”概念的微小的改变，也透露出人们对来自西方的信息更为宏观的接纳，中文字面的含义告诉我们：“洋”这个字的视角给人水平观望的感觉，而“方”却有从高空往下观看的意味了。二三十年代的画家在油画领域的努力没有明显的风格界限，我们在他们的作品中经常看到表现趣味的不断变化。也许画家会说出不同的理由，以便为他的新艺术提供辩护，可是，这些艺术家的作品的真正意义是在引入西方艺术对传统艺术的冲击的同时，对写实绘画的挑战。留学日本与留学欧洲的年轻人对西方绘画的理解不同，我们甚至很少获得留学日本的画家在素描与学院技法方面受到正统和专业训练的历史文献，显然，那些留学欧洲的画家直接接受了西方学院艺术教育的坚实训练，他们对西方艺术的理解与从日本归国的画家的作品有明显的差异。不过，就个人气质而言，这类差异没有影响这个时期敏感的画家对艺术的敏感表现。也许中国的观众没有心理准备，他们一方面还没有在知识系统上对写实的油画有清楚的认识，甚至还处于对两种材料的不同画面效果做比较的困惑之中；另一方面，他们又发现油画似乎没有表现出摄影的效果，草草几笔究竟与中国写意绘画有什么区别呢？这样的困惑尤其出现在那些完全不表现社会题材的画家面前。例如，钱鼎粗糙的笔触，王济远简洁的色块，关紫兰（1930—1986）概括的造型难以构成西方写实主义、印象派、后期印象派这样一个美学逻辑。即便是生活环境有差异的台湾画家李石樵和杨三郎，尽管他们坚持着写实的精神，可是，从他们的作品可以看出，所谓的写实绘画也严重地受到日本画家简约而变形的改造。事实上，这个时期所有画家的作品都表露出对西方绘画符合个人气质的模仿，他们的作品没有像法国画家那样的鲜明的风格。欧洲画家的名声和艺术的活力刺激了中国敏感的年轻画家，即便是在日本学习的画家也强烈地受到感染尽管他们受到的影响应该被看成是间接的，甚至被认为是日本趣味的。文明的基因影响着画家的笔端，像关紫兰的静物（《瓶花与静物》1934）和风景画（《西湖风景》1943）表现出温和与平面化的特征，与留学法国的常书鸿、吕斯百这样的画家形成了区别。可是，将他们之间的差异理解为风格上的迥然不同也是不符合事实的。对于中国艺术家来说，重要的是让视觉方式在学习过程中得到开启，在绘画实践中找到新的可能性。遗憾的是，他们的绘画作品在战争和个人不幸的经历中大量丧失，多少年后，人们才有机会和条件重新寻找和审视他们的作品，因此，他们的经历以及遗留下来的作品自然成为中国艺术家学习西方的早期重要文献。[56]



12-25 王济远 《春申江畔(上海外滩公园)》 1928年 油画



12-26 关紫兰 《少女像》 1929年 布上油画 90×75cm 中国美术馆藏

20年代是国民政府的建设时期，在大多数知识分子看来，中国这时正处在国民革命之后的现代化进程，社会风尚、工业与都市的建设尽管严重地受到旧的历史问题、国民政府机构的管理水平、现代知识教育的普及程度、日本帝国主义的入侵以及国共两党的武装冲突的影响，可是，现代化的建设仍然构成了人们生活的一部分。作为呼应这

种社会变化的语言形式，现代主义的艺术有着它的社会空间和感觉空间。可是，接受不同训练和影响的画家对回到祖国后在如何借用西方艺术上出现了分歧。徐悲鸿的态度非常明确，写实绘画之于中国是如此的重要，他希望在30年内不讨论现代主义；在思想和教育上受惠于徐悲鸿的吴作人继续坚持着老师的观点，在于1935年写给常书鸿的信中，吴作人对现代主义的艺术表示了轻视，他甚至称那些推崇"表现"、"立方"、"未来"和"达达"的"留洋生"是"二百五"，他反感他们对现代主义的吹捧，他说即便是那些渴望新知的人，也"可怜无力申辩，只是生吞活咽"。吴作人认为这样的现象是"由错误又滚入另一个错误中"[57]，他坚持艺术应该表现人生，应该是民族灵魂的寄托，他相信只有大众能够理解的艺术才是不朽的。他在举例说到马蒂斯的风格时所使用的文字表明，这位留学法国的学生对现代主义的语言逻辑缺乏认识：

我们现代（原文如此或印误引者）拿有"马氏作风"的画给中国农村乡民看，他们莫名其妙；给士绅们看，也莫名其妙；给立在歧途企待曙光的新进看，他们在不解之后，终于体会出结论，就是：要作"表现主义"的画，当把美型的四肢画成"棉花包"，头发画成"干草"。你问他为什么要如此画？他说在他慧眼看来，"自然"就是这样。好，你说你不爱，他说你不懂。[58]

事实上，在那些对现代主义更为敏感的艺术家看来，新的绘画是艺术回应这个时代的语言方式，所以也就有施蛰存的"现代人在现代生活中所感受的现代情绪"[59]这样的说法。将现代主义的语言问题归结为形式主义是相当长的一段时间里理论界的习惯，大多数批评家相信：只有写实绘画具有实在的内容，而现代主义的语言仅仅是形式，因而是空洞无物的。从古人那里，吴作人也认识和敏感到了色彩、线条以及抽象的符号本身的重要性，可是，他坚持认为仅仅表现个性不等于就是表现现实的人生。更为严峻的是，救亡的民族任务异常迫切，人们开始习惯将艺术作为一种宣传工具，写实绘画很容易承担这样的任务并且事实上很快就成为大多数艺术家自觉的认识。在民族存亡的历史时期，很少有人认为对艺术更进一步的探索是必要的或者是可能的，由艺术家的敏感性表达出来的这个民族的新感受在这个国家和民族被蹂躏的同时也被遮盖了，这个后果在很多人文知识分子那里被理解为五四新文化运动中所包含的现代思想的中断。

注释

1 康斯太勃尔说当他面对大自然作画时，他尽可能地忘记过去看到的绘画，以后莫奈更为极端地表述了他恨不能生下来失明之后突然见到阳光就作画。结果，现实主义很自然地将"三维"真实这一长期不可动摇的看法放在了对"虚假"进行考察的审视台上：既然真实是在材料的物质性上体现出来，既然真实正好是在那些不顾视错觉的感知本身

的判断下完成的，既然绘画本身是物质现实的对等物，那么，继续表现三维空间很可能同样是不真实的。从马奈开始，“以假乱真”开始受到明确的质疑。因为视觉或者视网膜本身也受到质疑，这样的现象在哲学上的解释只能是：观念与物质同归于破产。精神不能无限延伸，而物质也不可能成为事实的依据。

2 考莱琪奥，今译科勒乔。

3 鲍锹乞黎，今译波提切利。

4 徐志摩：《我也“惑”——与徐悲鸿先生书》。见王震、徐伯阳编：《徐悲鸿文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 105—106 页。

5 胡适在《追悼徐志摩》一文里如此概括徐志摩：“他的人生观真是一种‘单纯信仰’，这里面只有三个大字：一个是爱，一个是自由，一个是美。他梦想这三个理想的条件能够会合在一个人生里，这是他的‘单纯信仰’。他的一生的历史只是他追求这个单纯信仰的实现的历史。”

6 刘海粟在 1983 年发表在南京艺术学院学报《艺苑》里的《忆蔡元培先生》中说：“美专礼堂盖好，他主动写了‘宏约深美’四个大字送到上海，我请人刻了楠木匾，挂在礼堂三十多年。1952 年在院系调整中丢失。这四个字是他研究过古今中外许多大学问家的经历之后，得出来的科学结论，精确、概括，对治学的指导意义，至今也还没有消失，经得起实践的检验。……总之，这四个字对美专师生，包括我个人，都起到了座右铭的作用。”（转引自陈平原、郑勇：《追忆蔡元培》，北京：中国广播电视出版社 1997 年版，第 293—294 页）

7 转引自陈平原、郑勇：《追忆蔡元培》，北京：中国广播电视出版社 1997 年版，第 298 页。

8 转引自《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社 1983 年版，第 150—151 页。

9 转引自《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社 1983 年版，第 151 页。

10 1917 年到东京学绘画的关良回忆对印象派绘画最初的感受是陌生的：“有一次我参观印象派画家的几十幅作品，开始怎么也看不懂，真不知他们的作品好在哪里。有的竟像小孩子的画，毛毛糙糙，引不起‘美’的感觉。”（《关良回忆录》，上海：上海书画出版社 1984 年版）

11 文章发表在上海《美术》杂志第 2 期。

12 林文铮：《由艺术之循环规律而探讨现代艺术之趋势》（1928）。转引自《西湖论艺》，杭州：中国美术学院出版社 1999 年版，第 106 页。

13 胡适在扇面的背后写道：“海粟这样一幅革命的画，要我在反面写字，我却规规矩矩写了这样一首半新不旧的诗，海粟也许要笑我胆小了咧。”可是任何人都能够看出这个扇面的“革命”是不多的。

14 刘海粟：《石涛与后期印象派》，发表于 1923 年 8 月 25 日的《时事新报·学灯》。

15 转引自朱伯雄、陈瑞林编：《中国西画五十年：1898—1949》，人民美术出版社 1989 年版，第 575 页。

16 转引自朱伯雄、陈瑞林编：《中国西画五十年：1898—1949》，人民美术出版社 1989 年版，第 578 页。

17 转引自朱伯雄、陈瑞林编：《中国西画五十年：1898—1949》，人民美术出版社 1989 年版，第 579 页。

18 关于此事件的详细经过可参阅朱伯雄、陈瑞林编：《中国西画五十年：1898—1949》，人民美术出版社 1989 年版，第 50—62 页。

19 傅雷：《现代中国艺术之恐慌》。转引自郎绍君、水天中编：《20 世纪中国美术文选（上卷）》，上海：上海书画出版社 1999 年版，第 306 页。

20 针对刘海粟的欧洲中国现代绘画展览方面

的工作，蔡元培在宴会致辞中给予了刘极高的评价："此固吾全国艺术家之力量所博得之荣誉，而由于海粟先生之努力奋斗，不避艰辛，始有此结果，此等劳绩与伟大精神，实使吾人钦佩与感谢。"

21 参见徐志摩：《一个有玄学思想的画家》(1927)。转引自《海粟艺术集评》，福州：福建人民出版社 1984 年。

22 徐志摩：《一个有玄学思想的画家》(1927)。转载《海粟艺术集评》，福州：福建人民出版社 1984 年。

23 早期在中国出售油画材料的商行极少，并且主要销售对象是那些到中国来的外国人，就像姜丹书回忆的那样：

我们这班在三年级上半年(1910)课程进行至应教油画时，而校中应发的油画颜料、用具尚未办到，大家很急，向庶务处交涉，该处职员说早已向日本订购，但屡催未来等语。校中乃派监学李鸿才领我至上海搜罗，不料非但华商科学仪器馆向无此货，而遍问各洋行，亦皆不备此货，实因那时上海无人画油画之故。只有一家"别法洋行"销有一些油画颜料、笔、布等物，皆是英国货(记得油画布每方尺一元)，说是中国人向不过问，这些不过是供应少数外国人业余作家用的。于是把它一概买来，先应急，再催日本货到。此行是我第一次到上海(乘沪宁火车)，租界市容且颇差，华界更甚。李先生听得徐家汇天主教堂内附有油画工场，专画他们的宗教画；于是同我去参观，见他们都用自制的油画颜料，但不肯卖，又见他们在粗纹白帆布上涂了白漆就作油画布用，我们回校后仿行。(《姜丹书艺术教育杂著》，转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第 16 页)

陈抱一在他的《洋画运动过程略记》(1942)记录说：

当时上海方面的油画颜料等物，色类还未十分完备。最初见有的颜料是 Winsor & Newton，及 Reeves 等的制品。到了民十七八年以后，才见有法国鲁弗朗(Lefrance)厂的油画颜料输入上海，而颜料色类亦比较多起来了。

至于中国的洋画颜料之制造，最初我知道有"马利工厂"的水彩颜料(约民十五六年)，大约后来还做起油画颜料来。此外还有一个"金城工艺社"也制造各种洋画颜料；据说"金城"的油画颜料始于民十九年(以前常常见到的，除了几种特制的白颜料外，其他是练习用的各色油画颜料，据说将来还打算制造精炼的颜料)。转引自郎绍君、水天中编：《20 世纪中国美术文选(上)》，上海：上海书画出版社 1999 年版，第 555 页。

1958 年 5 月，两个工厂合并为金城马利工艺厂，8 月，更名为上海美术颜料厂。

24 黄觉寺：《颜文樑与苏州美专》。转引自林文霞：《现代美术家画论、作品、生平——颜文樑》，上海：学林出版社 1982 年版，第 189 页。

25 转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第 210 页。

26 杨祖述：《颜文樑先生的两三事》，原载《上海美术通讯》第 15 期。转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第 90 页。

27 转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第 91 页。

28 转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第 134 页。

29 转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第 199 页。

30 颜文樑：《色彩琐谈》，上海：上海美术出版社 1978 年版。转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第

10 页。

31 颜文樑：《色彩琐谈》，上海：上海美术出版社 1978 年版。转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第 111 页。

32 颜文樑：《色彩琐谈》，上海：上海美术出版社 1978 年版。转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第 125 页。

33 金冶：《颜老夫子》，载《新美术》1981 年第 2 期。转引自尚辉：《颜文樑研究》，南京：江苏美术出版社 1993 年版，第 234—235 页。

34 《关良回忆录》，上海：上海书画出版社 1984 年出版。

35 事实上，台湾原有的传统艺术与内地牢固的传统趣味——即文人画——保持了距离，原因是多方面的。可以肯定的基本原因是，日据时期的画家没有传统的"包袱"，他们没有接受过传统文人画的知识训练，所以，他们也没有像北京那样的城市里的画家那种反叛的针对性例如王石谷、金城、林纾。

36 谢理法：《日据时代的台湾美术运动史》，台北：艺术家出版社 1997 年版，第 11 页。

37 以后又改称"府展"，即"总督府美术展览会"。最初由日本"黑壶会"成员盐月桃甫、石川钦一郎、乡原古统和木下静涯创办。事实上，这也是日本自 1918 年开始的"文治"时期的结果。

38 林惺狱：《台湾美术风云 40 年》，《自立晚报》社 2002 年版，第 33 页。

39 转引自谢理法：《日据时代的台湾美术运动史》，台北：艺术家出版社 1997 年版，第 46 页。

40 庞薰琹：《就是这样走过来的》，北京：三联书店 2005 年版，第 43 页。

41 庞薰琹：《决澜社小史》，载《艺术旬刊》1932 年第 1 卷第 5 期。

42 庞薰琹：《就是这样走过来的》，北京：三联书店 2005 年版，第 134—135 页。

43 丁衍庸：《自述》，载《艺术旬刊》第 1 卷第 7 期。

44 第一届，1932 年 10 月 10 日在爱麦虞限路中华学艺社；第二届，1933 年在福开森路"世界社"礼堂；第三届，1934 年在蒲石路留法同学会；第四届，1935 年在爱麦虞限路中华学艺社。

45 庞薰琹：《就是这样走过来的》，北京：三联书店 2005 年版，第 143 页。

46 庞薰琹：《就是这样走过来的》，北京：三联书店 2005 年版，第 138—139 页。

47 庞薰琹：《就是这样走过来的》，北京：三联书店 2005 年版，第 142 页。

48 同上。

49 庞薰琹：《就是这样走过来的》，北京：三联书店 2005 年版，第 157 页。

50 庞薰琹：《就是这样走过来的》，北京：三联书店 2005 年版，第 161 页。

51 庞薰琹在他的回忆录《就是这样走过来的》里写道：

> 1966 年，我用自己的双手，亲自毁去的第一张画就是《路》，我知道这幅画落到造反派手里，可能会被打成反革命。因为这幅画，没有表现农民是革命的主力，也没有批判封建主义。（第 177 页）

52 倪贻德：《论裸体艺术》(1924)，载《艺术漫谈》(1928)，转引自郎绍君、水天中编：《20 世纪中国美术文选（上）》，上海：上海书画出版社 1999 年版，第 126 页。

53 倪贻德：《新的国画》，载《艺术漫谈》(1928)，转引自郎绍君、水天中编：《20 世纪中国美术文选（上）》，上海书画出版社 1999 年版，第 313—314 页。

54 陈抱一在《洋画运动过程略记》里将曾经留学回国在"上海美专"教学的老师做过一次分类：

大概到民七八年以后，才渐次见有留欧习画的人先后归来。他们大致也都先后地为"美专"聘为西画科教师。当时闻名的，最初似乎有李超士（约民九年）、吴法鼎、李毅士；在后来几年回来的，有邱代明、陈宏、高乐宜、王远勃、潘玉良、刘抗、张弦等等。关于他们的个别的作品，我所见不多，但就大体的作品倾向而说，似可分为两部类。一种是洋画上最通俗的方式，例如李超士、李毅士等，另一种是带上一点印象派风味的，例如邱代明、陈宏、潘玉良、刘抗等。就中比较，最显著的一位张弦，是从"上海美专"毕业后，赴法留学，回国时期也较晚，他的作风似乎比较多吸染了一点现代艺术气味。（转引自郎绍君、水天中编：《20世纪中国美术文选（上）》，上海：上海书画出版社1999年版，第548页）

55 穆天梵：《独立线上的作家群介绍》，载《艺风》第3卷第11期。

56 钱鼎（1896—1989）于1916年考入上海美专科。1920年毕业后留校任教，同时任聘于上海女子美术学校。北平写生期间，创办"北平艺术研究会"，相继执教于北平中华美术学院、北平国立艺术学院、国立师大美术班。结识闻一多、齐白石、李毅士、吴法鼎，参与组织"阿博洛学会"。"九·一八"事变后进入由汪亚尘主持教务并任校长的上海新华艺专西画系任教。钱鼎画了不少写生，材料包括油画、国画、水彩、速写。1935年他参加了"默社"和"九人画会"的活动，成为陈抱一、汪亚尘、徐悲鸿、吴作人、周碧初、倪贻德、颜文樑、陈士文和朱屺瞻群体中的一员。1938年，钱鼎与陈抱一、汪亚尘、周碧初、张充仁等留在"孤岛"上海。1939年10月，钱鼎与陈抱一、宋钟沅、周碧初、朱屺瞻在上海大新公司四楼画廊举办"联合油画展"，影响强烈。钱鼎因其长期的旅行写生，熟悉油画、水彩、国画、速写的不同方法。

王济远（1893—1975）与刘海粟一样，是江苏武进人。他担任上海美专教授和教务长达12年。1912年毕业于江苏第二高等师范学校，1919年参加西画社团"天马会"，1927年创办"艺苑绘画研究所"。刘海粟游欧期间，王济远曾一度代理上海美专校长。

57 参见《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第6—10页。

58 参见《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第9—10页。

59 施蛰存：《又关于本刊的诗》，载《现代》1933年第4卷。

13

现代主义思想与境遇

理论、思潮与艺术家

1934年，林文铮在《亚波罗》第13期上发表了《三十年来西欧绘画的趋势》。在这篇文章里，林文铮似乎没有因中国艺术家面临的政治现实与民族危机而将问题引向功利主义方向，正如他在文中说的"科学有纯科学的范围，艺术也有纯粹艺术的园地"那样，他将艺术作为一门独立的学科给予思考，继续向人们分析现代主义产生的原因和意义：

> 谈到现代的绘画，莫不溯源于前世纪末期新艺术运动的四大巨子塞尚、凡·高、高更、累诺阿（雷诺阿——引者注）诸人。在当时，这四大家的革命对象是在打破学院派的陈式，重索绘画的本质，而另筑新的基础。经过数十年的苦修与奋斗，他们终于胜利了！这个艰苦的胜利在绘画史上划一新纪元，青年后进的作家，根据他们的新园地，就更进一步，作更勇敢的追求，于是产生了许多奇异的派别，激成现代艺术的狂潮。在这个狂潮之中，我们可以看见许多真理和许多谬误。……
>
> 在整个的而论，这个狂潮是一种暴动，换言之，是革命，是解放的运动，又即是寻求艺术新生命的表示。这种现象仿佛政治史上的变迁，由六朝的扰攘，而成唐代的黄金时期；由五代的割据，而归于赵宋的文治时代。[1]

林文铮（1903—1990）出生于印尼雅加达，14岁回到家乡广东省梅县就读梅州中学。林文铮与林风眠同宗、同乡、同学，这构成了两人特殊的友谊与趣味共识。在梅州中学期间，林文铮被推为最后有五十多个成员的"探骊诗社"社长（林风眠为副社长），在1922年春，他又被留法中国学生们推为"海外艺术运动社"社长，这表露了林文铮在理性与组织方面的能力。1924年5月21日，当蔡元培先生参加在巴黎举行的国际工艺美术展览会时，作为巴黎大学的中国留学生林文铮担任了中国馆的法文秘书，1927年

夏，林文铮从巴黎大学毕业后回到国内，接受中华民国大学院（教育部）的聘书，担任全国艺术委员会委员。1928年春，杭州国立艺术学院（后改为杭州国立艺专）成立，蔡元培委任林风眠为院长，林文铮为教务处长兼西洋美术史教授。作为早期的艺术史家和批评家，林文铮的文章构成了20世纪中国早期现代主义思想的重要文献。就在这一年，林文铮写出了《艺术运动》，他希望通过对来自西方的、新的"艺术"概念的推广，来改造国民的素质。无论林文铮对传统书画有怎样的理解，他肯定对从留学获得的新知识——来自对欧洲艺术史的理解和对欧洲思想家著作的阅读——更有兴趣。他对工具主义的艺术观并不赞同，他相信无论在任何时候，艺术的作用都是必要的和不可替代的，"数十年来中国的新教育家只谈教育、德育，而轻视艺术为玩意儿，结果科学知识仍旧一样幼稚，道德反开倒车！"[2] 林文铮对艺术特殊作用的强调很容易让人想到康德、席勒的思想，而不是法国启蒙运动中的那些功利主义的言辞。也正是1928年的春天，林文铮针对"首都第一届美术展览会"写下的文字能够让我们联想到历史的情境：

我们暂且不必提及国体的问题，我们只自问对于本国的现状、环境、社会、人情、生活，有何美感否！中国数千年来的家法礼教已经崩毁了，试问此后用什么来维持情感呢？我们还是以铸造新礼教来束缚情感，抑或随时代之趋势以艺术来美化一切情感呢？假如我们要重人权、创造新道德，以适合新人生观，那么就要借赖艺术来培养情感、陶冶性灵！假如认明美育为人类情感唯一之生路，那么就不能不注意艺术教育！假如要实施艺术教育以收社会艺术化之美果，就不能不切实多设规模宏大的艺术教育机关，栽培艺术人才！至于创办艺术大学，建设美术博物馆，音乐歌剧院，举行美术展览会，这都是艺术家之本职，而当局亦应该完全负提倡之责！新近政府竟通过创办西湖艺术大学的议案，这是一件很可乐观的新气象，亦足见举国上下都渐注意于艺术教育的问题了！[3]

林文铮对美育的提倡建立在艺术民主化的基础上，而事实上，他在文集《何谓艺术》（1931）以及其他文章里涉及的关于非功利性的艺术，都保留着创造"美"这样一种本质主义的特征。在那个相信已经丧失了"美"的时代，跟随蔡元培提倡对"美"的创造，推动艺术的社会化和民众的艺术化正是林文铮早年的理想主义动机，这个动机以及由此生发出来的思想继而产生的行动与他的朋友林风眠是完全一致的。



13-1 任国立杭州艺术专科学校教务长时的林文铮

作为林风眠在法国的同学，李金发（1900—1976）的主要学习目标是雕塑。可是，与倪贻德相似，他具有文学上的天赋。李金发对文字有特别的敏感性，他接受的仍然是古典美学，因为他乐于在西方古人的“美”与“善”的词句中往来。不过我们不知道李金发在阅读柏拉图的时候是否带着理解之后的悟性：如果他对希腊哲学家的文字有了真正的理解，那么，他是在给中国观众提供另外一种领悟世界与永恒的途径。他在《艺术在道德上之功用》里无休止地引用古希腊思想家的语句，并相信他们说的善的存在与美对善的体现，他相信道德的完善就像西方思想家们通过不同方式表达的那样，总是以符合理性的艺术实现的。灵魂需要上升，最高的善总是通过美来实现，反过来善可以提升对美的表现。不同的哲学家的表述是有差异的，以后启蒙时代的思想家又有他们的关于美、道德和善的表述。李金发是否对西方哲学史有专业的研究并不重要，他的关注点是精神上的重要性，人不应该受制于世俗的现实，进而艺术的表现不应该是真理的影子——即物理现实，甚至是影子的影子，而应该直接表现出真理本身。今天看来，这样的观点自然是一种文字上的戏剧，但是，如果我们真的相信领悟的能力，那么，对于物质世界之外的世界还是应该有所依靠和追寻的。最后，他的观点几乎还是归结到了蔡元培、林文铮的关于“美”替代“宗教”的作用上，以唤起人们的道德感：

> 因为艺术总之是普通的科学亦是最易使民众了解的形式，可以用它去填代古代宗教，去普遍其时代的假科学，那末，它至少有多少 dogme（教义、教理）的意义。[4]

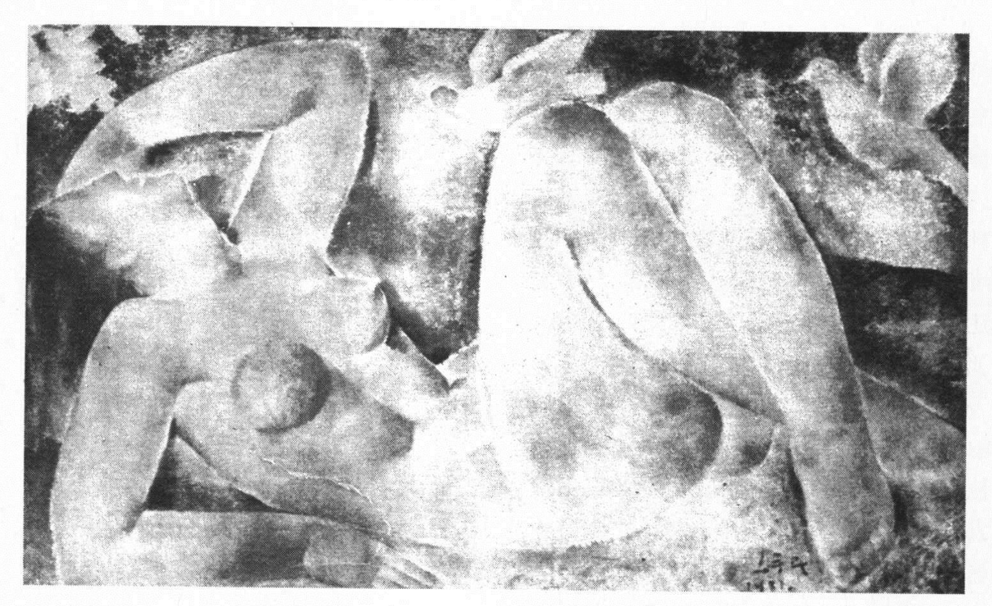
无论如何，绘画是表现感觉，而不是模仿：

> 可知艺术家画的不是事物的本身，而是其感觉。凡他看见的，或他知道的，因眼与精神之竞争，而成意象。模仿不外给人以表情之记号、语言及方略；艺术是个体的情感及人类的战果，情绪联合到模仿的事物而使之变形。[5]

李金发在他的《风景画论》里对现代主义的这个表述虽然简单，但在几十年后，年轻艺术家的文字仍然重新出现过这类看法。正是因为将艺术理解为用形式去体现精神的内容，李金发对象征主义有着特殊的偏爱。李金发的雕塑作品曾于 1922 年被选入巴黎沙龙展览。1925 年回国以后，他将部分精力贡献给了上海美专、国立艺专和广州市立美术学校雕塑系的创建和教学。他是最早制作大型装饰性建筑浮雕的雕塑家。他于 1928 年为上海南京大戏院制作的大型浮雕让人联想到的主要是古希腊雕塑的影响。他在 30 年代完成了不少纪念性雕塑作品，如《伍廷芳像》（1932）、《邓仲元像》（1934）以及广州中山纪念堂门前的《孙中山像》（1934）。

在战争即将爆发的 1936 年，国立杭州艺专以画风近似立体派而出名的方干民（1906—1984），在发表于学报《亚波罗》中的《近代艺术之父塞尚》文章中还向人们解释了塞尚的艺术及其意义。他提醒说，在塞尚去世后，欧洲就先后爆发了野兽派、立体主义、表现主义、达达主义以及未来主义。他似乎是在说产生现代主义的必然性，而塞尚确是一个关键性的艺术家。对现代主义流派给予愉快接受的前提，构成了方干民与写实画家完全不同的判断。方干民在文章里讲述了印象派对光色的追寻虽然“有着自然瞬间的变动、朦胧飘逸的诗情”，但是终究是表面效果；而塞尚似乎在表现物体的“面的结构”，表现坚实与本质性的内容。方干

民似是而非地使用了翻译过来的塞尚的文字，得出的结论是：塞尚表现"建筑性的形的确实"和"音乐性的色的旋律"。不管怎样，方干民希望告诉人们绘画不应该局限于对自然表面的写实，而应该像欧洲艺术家那样，表现丰富的世界。方干民早期的《秋曲》、《白鸽》和《西湖游船》，就采用了方块的结构表现方式，不过，"方派"——他的同事给予他的称呼——的作品远远没有他崇尚的法国立体主义艺术家那样大胆。按照中国人的俗语，他只是"照猫画虎"。不过这毕竟也是完全不同于规矩的写实绘画。方干民1924年考入上海美专，1926年留法，就读于法国巴黎国立高等美术学院，与周碧初、汪日章、颜文樑同学。他于1929年毕业回国之后任上海新华美专教授，一年后转聘为国立杭州艺专教授。不过，方干民在1940年到国民党党史史料编辑委员会史画室从事历史画创作之后，就结束了他创造性艺术的生涯。



13-2 方干民 《白鸽》 1934年 油画

林风眠

国立杭州美专的校长林风眠（1900—1991）出生的时间正好是1900年，这年8月14日，八国联军攻进北京，次年清政府签署《辛丑条约》。幼年时期，父亲教他临摹《芥子园画传》，林风眠对西画的了解被认为是来自向南洋亲戚索要的西洋画卡片。1914年，林考上省立梅州中学，在这里他接受了四书五经、二十四史以及唐宋诗词的学习。受南朝梁昭明太子萧统（501—531）编选的《昭明文选》中丰富的诗文的影响，他与林文铮等同窗成立了"探骊诗社"。最早提示林去法国留学的是他的中学老师梁伯聪，这位有传统教养的老师在林就要毕业离开学校时告诉他：当今世界艺术的中心在法国巴黎，如要攀登艺术的顶峰，就应该到巴黎去求学。

1919年12月28日，林风眠与林文铮、李金发等百余人从上海乘船赴巴黎留学，这是响应蔡元培、吴稚晖、李石曾等人组织留

法俭学会的结果，那些有抱负的年轻人都尽可能地参加到勤工俭学的队伍中。林风眠的记录是有提示性的："当时同船的有徐特立、李立三、李富春、蔡和森、蔡畅、向警予等，在法国，我们又一起在枫丹白露法文中学就学。"[6] 在法国，林对沐浴在枫丹白露森林和巴比松村的自然环境中感到非常惬意，并将自己的名字从留学法国之前的"凤鸣"先后改为"蜂鸣"和"风眠"。



13-3 林风眠像 约20世纪30年代

1921年4月，林风眠进入第戎美术学院学习素描。很快，林被院长扬西斯推荐到巴黎国立高等美术学院学习，进入了科尔蒙工作室。在一次到巴黎看望林的时候，扬西斯告诫他的这位中国学生："你是一个中国人，你可知道你们中国的艺术有多么宝贵的、优秀的传统啊！"[7] 扬要林"走出学院的大门"。林风眠后来回忆说："我还是在外国，在外国老师的指引之下，开始学习中国的传统艺术的。"[8] 在巴黎，陶瓷博物馆和东方博物馆里的古埃及、古希腊以及古代中国的艺术给他以深刻的吸引，宋瓷上的山水花草人物的表现给予林以后的绘画潜在的风格影响。在国家图书馆里，他与林文铮共同阅读西方名著，《荷马史诗》、《伊利亚特》、《奥德赛》，在阅读欧洲哲学家的著作时，林与蔡元培一样深受康德对道德问题的提示以及美学思想的影响；柏格森的"生命向上"的表述唤起了他对生命的积极态度的认识。应该是内在气质的原因，林风眠对浪漫主义与象征主义的情调更为迷恋，可是像叔本华与尼采，或者波德莱尔、魏尔伦与马拉美这些林风眠感兴趣的哲学家和诗人对于几乎同时在法国留学的徐悲鸿来说，远没有学院里的教授更有吸引力。

1923年，林风眠有一次游学德国的机会。在柏林，他直接受到了丢勒、霍尔拜因的影响，可是，"桥社"以及表现主义画家的作品也给他留下了深刻印象。在这里，他结识了富于音乐和欧洲文化教养的女友罗达。作为林风眠的第一位妻子，罗达在音乐与欧洲艺术家的历史方面的知识唤起了他音乐般的抽象精神。可是，在早期完成的《摸索》里，林风眠采用的是写实主义的手法，他希望将那些欧洲的历史人物例如耶稣、荷马、但丁、歌德、米开朗基罗等形象汇集在这幅表达对西方文化崇敬的作品里。很快，国内有了对林风眠这件作品的介绍，《艺术评论》记者杨铮写道：

> 全幅布满古今伟人，个个相貌不特毕肖而且描绘其精神，品性人格皆隐露于笔底。

荷马蹲伏地上，耶稣之沉思，托尔斯泰折腰伸手，易卜生、歌德、梵谷（凡·高）、米开朗基罗、伽里略等皆含有摸索奥秘之深意，赞叹人类先导者之精神和劳力。该幅巨画，仅花一整天时间，一气呵成，其速度之惊人，可与鲁本斯媲美。

我们没有看到这件一天就完成的作品，但可以肯定的是，林风眠对欧洲文化与历史的学习是全面和充满激情的。



13-4 林风眠 《人类的痛苦》 1929 年 布上油画

1924 年，林风眠与刘既漂、王代之、吴大羽、曾一鲁、李金发成立了以林文铮为社长的霍普斯会，即“海外艺术运动社”，“霍普斯”为德文太阳神的音译，年轻人使用这个词的象征意义是很清楚的，他们将艺术作为献身的对象。他们参与筹备的“中国美术展览”于这年 5 月 21 日在法国斯特拉斯堡莱茵河宫展出。展览中有大量的中国传统艺术，绘画、雕刻以及刺绣。其他参展的中国画家有徐悲鸿、方君璧等。除了林风眠，他们大多数是使用学院写实的方法（刘既漂）或者用油画来简单地模仿中国传统绘画的作品（方君璧）。林风眠大胆的表现主义精神的作品让蔡元培看到了勃勃生气。蔡元培在展览目录中有这样的文字：

一民族之文化，能常有所贡献于世界者，必具有两条件：第一，以固有之文化为基础；第二，能吸收他民族之文化以为滋养料。此种状态，在各种文化事业均可见其痕迹；而尤以美术为显而易见。

……

研究美术之留学生，以留法者为较多，是以有霍普斯会与美术工学社之组织。其间杰出之人才，非徒摹仿欧人之作而已，亦且能于中国风作品中为参入欧风之试验。夫欧洲美术参入中国风，自文艺中兴以还日益显著；而以今日为尤甚。足以证中西美术，自有互换所长之必要。采中国之所长，以加入欧风，欧洲美术家既试验之，然采欧人之所长以加入中国风，岂非吾国美术家之责任耶？[9]

正是在这次展览会的座谈会上，蔡元培发表了他的《美育代宗教说》的讲演。蔡元培的思想对林风眠和其他留学生无疑是一

个印象深刻的鼓舞。由于林风眠展览作品中的思想以及所构成的影响，使得蔡元培主动到林风眠公寓拜访，从此结下友谊。

1925年4月，林风眠参加了巴黎国际装饰艺术和现代工业博览会。林文铮对林风眠参展作品的描述富于异国情调的诗意：

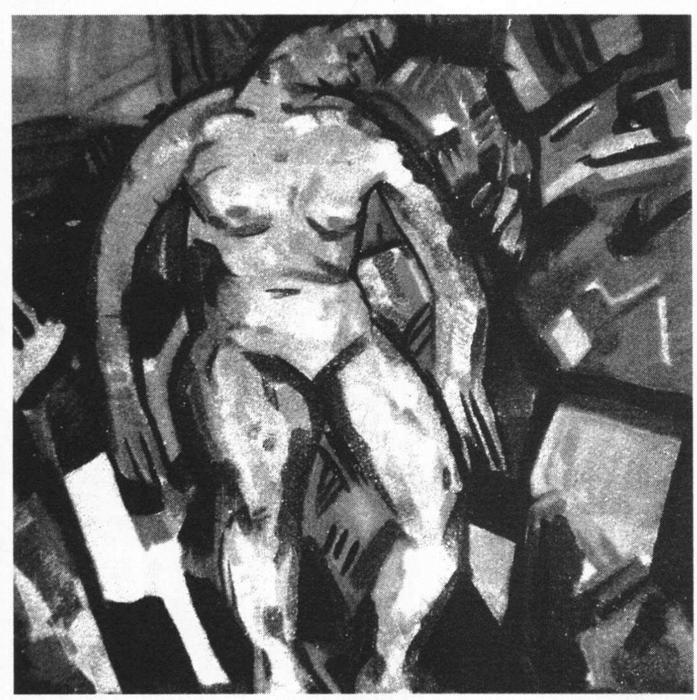
《不可挽回的伊甸园》完全是一件想象的作品，它同时被赋予了真实与神秘两种内涵，是中国艺术家反复吟咏过、梦想过的。在孤寂的山谷中，桃树开满鲜花，有瀑布从高处落下，这一切组成了一部自然的协奏曲或神圣的交响曲。亚当和夏娃失却的乐园朦胧地显现于桃花和雾气之后，无法企及又不可抗拒。[10]

我们在林文铮对《悲叹命运的鸟》的描述中也读到了以后在林风眠的作品里非常明显的趣味："用十分东方化的手法描绘了一队水鸟在芦苇丛上飞翔的情景。"[11]可是与林风眠在40年代之后完成的作品相反的情调是："气氛忧郁而哀伤，表现出夜的寂静、造物的哀叹和宿命。"这样的情绪也许与妻子的去世有关，多年之后的宁静也许是对人生经历理解后的平和。

1926年春，林风眠回到上海，便得知要出任之前因学潮关闭校门的北京美术专门学校校长的消息。[12]林风眠获得这个位置不仅有蔡元培的支持，事实上，当时的教育部长易培基采取了由艺专学生无记名投票大家推举新校长人选的方式，结果，林风眠当选。[13]

就任后，林风眠对学校进行了改造，他增设雕塑系；聘请有印象派倾向的法国画家克罗多教授油画；邀请最初受怀疑的齐白石到学校任课。这年他举办了第一次个人展览，展出的作品有《摸索》、《生之欲》、《平静》、《人类的历史》、《归渔》等。10月，林风眠发表了文章《东西艺术之前途》。虽然之后出现的艺术运动表现出激进的趋势，但是，在这篇文章里，我们已经能够很清楚地看到林风眠对东西方艺术的冷静的理解。在如何对待"艺术"问题上，林风眠没有从传统思想中去寻找文辞或者概念，他在涉及"艺术是如何构成的"问题时，所论及的思想来自达尔文、斯宾塞，他很有耐心地对艺术的产生作了解释，所使用的文字来自法国学习期间获得的概念与知识，他关注不同的艺术形式——例如他也非常有兴趣地分析了音乐的产生——中与情绪甚至"冲动"相关联的现象与问题。他将艺术的产生归结为对人的情绪与冲动所采取的形式。他显然受到蔡元培思想的提示，因为他同样也谈到了宗教与艺术的联系与区别，他相信宗教的内在性是固定的，所有的"变化的情绪于固定的假定及信仰之中，以求安慰而产生宗教"。可是，艺术却是人类对情感问题所采取的外在的丰富的形式。这样的看法无所谓正确与错误，关键是，林风眠将完全是西方观念的艺术问题纳入了中国艺术家的思想之中，过去的书画家完全不使用这样的文辞去表述书画本身的问题。无论如何，林风眠相信艺术涉及人的理性与感性的精神状态，中国艺术家应该将西方的理性与客观态度同中国传统的想象与主观精神结合起来，这样，过分死板的理性艺术与缺乏形式的东方艺术的适度结合有可能成为艺术的前途。林风眠对西方的艺术思想是如此地习惯，以至他在表述问题时所使用的词句基本上是西方化的，例如他使用"中国风景画"而不是"山水画"；他使用"艺术"而很少使用"美术"；他使用"形式"而不是"笔墨"；他使用"想象"而不是"迁想妙得"这类书画家们非常熟悉的文辞。林风眠不仅提示了西方写实倾向在古典主义时期的衰败问题，也同样指出中国传统艺术由于过分倾于主观，以至

“常常因为形式过于不发达，反而不能表现情绪上之所需求，把艺术陷于无聊时消遣的戏笔，因此竟使艺术在社会上失去其相当的地位（如中国现代）”。涉及中国传统书画的问题没有这样简单，但是，林风眠在强调融合中西的立场上却是富于理性的。



13-5 林风眠 《人体》 约20世纪30年代 布上油画



13-6 林风眠 《吹笛仕女》 约20世纪40年代 纸本彩墨 33×33cm 申鼎(竹钱)藏

1927年5月，林风眠发起“北京艺术大会”。在当时发表于《艺术界》（1927年5月）里的《北京艺术大会》一文中，宗旨很明确：“实行整个的艺术运动，促进社会艺术化。”在一个月的展览会里，展出了三千多件作品，包括有中西风格的绘画、图案、雕塑。参展艺术家的数量、展览会巨大的规模和充满激情的氛围导致了官方的不安，林风眠回忆说：

后来张作霖进入北京，他说艺专是共产党的集中地，后叫刘哲（当时的教育部长）找我谈话。这次谈话塑造成一种审讯的样子，各报记者均在，报纸曾以半页版的篇幅报道了这次谈话，时间是在张作霖执政的时候、李大钊牺牲不久。记得当时刘哲曾问：“你既是纯粹的学者，为什么学校里有共产党？”自从这次谈话之后，我只好悄悄离开北京，到南京投靠蔡元培，然后到杭州创办国立艺术院。[14]

在很大程度上讲，艺术大会是一次社会活动，尽管艺术展览是活动的主题，但是，轰轰烈烈的气氛已经超出了理性教育的方法，艺术家对社会的艺术化热切之至，所以大会事实上构成了远不限于艺术活动的影响。以后林风眠总结过艺术运动的性质，他甚至抱怨“五四”运动缺乏艺术运动这个环节，既然是一个文化运动、社会运动，那么就不应该缺少了艺术。

失去教职的林风眠带领学生刘开渠、李苦禅，与林文铮离开北京。南京的蔡元培任命林风眠为中华民国大学院艺术教育主任委员。林风眠在任职期间写出的《致全国艺术界书》成为他对之前艺术工作仍然充满理想主义的检讨。从林风眠的行文里我们可以看出，这位充满朝气的年轻人一开始以为以“我人地狱”的精神，结合几位志同道合的艺术家终日埋首画室努力工作，有几年的工夫之后，应该对社会有所影响，而事实上效果并不明显。林风眠认为接任北京艺专之后的教学、创作以及艺术展览会不过是继续曾经在欧洲留学时开展的工作，目的很明确：“以期实现社会艺术化的理想。”他再次将艺术唤起感情方面的作用提示出来，并且重申了艺术代替宗教的意义。另一方面，虽然林风眠认为艺术大会产生了作用，社会现实状况仍然是让人焦虑不安。普通百姓的愚昧与无知并受到欺压惨杀的状况、贪官污吏和军阀的“厚榨民脂”、不断的战争导致的民不聊生使他心情异常沉重。他认为正是艺术可以有助于这些问题的解决。无论如何，他对艺术的功能与作用的理解与蔡元培始终非常接近：

中国现代的艺术，已失去在社会上相当的能力，中国人的生活精神上亦反其寻常的态度，而成为一种变态的生活。人与人之间，既失去人类原有的同情心，冷酷残忍及自私行为，变为多数人的习惯，社会前途的危险之爆发，将愈趋于险恶，而不可收拾！

这不是别的影响，全是艺术不兴的影响，补偏救弊亦在于当今的艺术家。[15]

林风眠呼吁，艺术家应该团结起来，共同用艺术来医治社会的疾病。1927年12月，《创办国立艺术大学院之提案》获得通过，1928年春，一所替代被军阀控制了的北京艺术专门学校的新学校——国立艺术院——在杭州西湖边建立。蔡元培在学校开学典礼上再一次宣布了他的教育理想：“大学院在西湖设立艺术院，创造美，使以后的人都改其迷信的心为爱美的心，藉以真正完成人们以美育代替宗教的理想。”

林风眠提出的学术目标是：“介绍西洋艺术！整理中国艺术！调和中西艺术！创

造时代艺术！”的确，林风眠聚集的教师与设置的教学结构可见这时的风气：吴大羽（西画主任教授）、李金发（雕塑教授）、蔡威廉（西画教授）、方干民（西画教授）、克罗多（西画法籍教授）、刘既漂（图案教授）、潘天寿（国画主任教授）、李苦禅（国画教授）。外语课为法语。学生吴冠中以后回忆道：“从授课方式和教学观点的角度看，当时杭州的艺专近乎是法国美术院的中国分校。”1929年10月，“国立艺术院”改名为“国立杭州艺术专科学校”，学制从五年减为三年，林风眠在教学体制上所作的改革表明了他对中西艺术之间的关系的充分理解：他将中西绘画系合并为绘画系。在林文铮完成的《本校艺术教育大纲》（1934）里有这样的陈述：

> 本校绘画系之异于各地者，即包括国画西画于一系之中。合绘画系，后油画与国画课时数为五比一。我国一般人士多视国画与西画有截然不同的鸿沟，几若风马牛之不相及，各地艺术学校亦公然承认这种见解，硬把绘画分为国画系与西画系，因此两系的师生多不能互相谅解而相轻！此诚为艺术界之不幸！我们假如要把颓废的国画适应社会意识的需要而另辟新途径，则研究国画者不宜忽视西画的贡献；同时，我们假如又要把油画脱离西洋的阵式而足以代表民族精神的新艺术，那么研究西画者亦不宜忽视千百年来国画的成绩。[16]

1928年8月，林风眠与林文铮等人共同发起“艺术运动社”，他们希望自己的行动能够成为“中国文艺复兴”的力量。林文铮甚至说过这样的话：“西湖将来成为艺术中心，就像意大利佛罗伦斯，那是很可能的事！”[17]“集中全国艺术界之新力量而一致努力于艺术运动是为本社第一理想！”[18]艺术运动社的思想促使了艺术活动与创作的发展。当同乡与同学熊君锐（1894—1927）参与共产党的政治活动被国民党政府处决后，林风眠完成了巨幅作品《痛苦》。艺术运动社同时创办了校刊《亚波罗》、《亚丹娜》，并在校刊上发表新的艺术思想的文章如《原始人类的艺术》、《我们要注意》、《徒呼奈何是不行的》、《重新估定中国画的价值》。

林风眠对传统艺术的看法保持着审慎的态度，他研究唐宋及其之前的艺术，他认为“清代而后”的绘画处于停滞不前，“除摹仿别人笔墨以外，很少能含有时代之意味或能特创一种作风的；降至现代，国画几乎到了山穷水尽，全无生路的趋势！”（《我们要注意》）林风眠的这个看法构成了他主张学习西方艺术的理由。可是，作为敏感的艺术家，他也看到了艺术界在当时的混乱状况，一些学习西画的人也不过“盗得西人一点颜色”而已，因此，他希望社会加强艺术批评，发展艺术教育，端正艺术家的严肃态度，并且建设更多的艺术展示机构。在《徒呼奈何是不行的》（1928）里，林风眠也对流行的“很丑陋的月份牌这类东西”连同“抱着祖先们的尸体”的艺术现象提出了批评，他要艺术家们拿出勇气并“负起艺术运动的责任”来，重要的是创造，重复古人与重复西人都是错误的，“我们知道艺人最大之天职为创造！”这是《艺术运动社宣言》（1929）中的文字。值得注意的是，在《重新估定中国绘画的价值》里，林风眠提到西方学者的数量明显多于日本学者，这表明了他来自欧洲知识系统的影响。与那些从日本留学归国的艺术家不同，林在引用国外的中国传统绘画的研究时，非常详细地介绍了彼得留切的《中国画家》，英国史学家布歇尔的《中国美术史》，德国史学家希尔德的《中国美术之外化》，还特别引用了万隆的关于线的分析。林风眠也

注意到了冈仓天心这样的日本学者，可是，我们能够看到林对西方学者更多的熟悉与兴趣。事实上，林风眠在《重新估定中国绘画的价值》里所体现出来的敏感性表现在对中西绘画材料上的差异的感受。由于材料的特性，容易改变的油画颜料可以让画家反复琢磨，而水彩色料（水墨）则难以改变；油画颜色的凝固性与水墨的流动性质造成了前者可以表现丰富的层次，“易于表现物象的凹凸”，而后者却不宜表现；油画颜色不易变色，而水墨则易变；油画颜料有经久的特性，水墨则“在时间上很易消失”。林风眠的分析受着这个时代的崇尚科学与实利主义的支持，在这样的背景下，所谓物象的“体量”或者物体的“凹凸”被认为是值得关注的。我们知道，在相当长的时期里，正是传统材料本身的特性，使得许多艺术家和批评家坚持着传统绘画的独立路线。林风眠也分析了书法在传统绘画中的影响，既然书法趋于简易的性质影响着绘画的概括性特征，那么，产生“一笔画”就很容易想象；林风眠在分析中国山水与西方风景画的区别时提示了后者对自然里复杂的色彩以及阳光的表现，他津津有味地提及印象派风景画注意到了空气的颤动以及自然里的音乐性，他感慨中国的山水画为什么没有这样的东西。

正是在林风眠的鼓励下，学生陈卓坤、李可染等18人组织了最后受到鲁迅支持和指导的“一八艺社”。1929年4月，“艺术运动社”参加了教育部在上海新普教育堂举办的第一届全国美术展览会。林风眠展出了自己的作品《贡献》、《海》和《南方》。1931年，林风眠以西湖博览会艺术馆主席的名义，邀请上海画家王济远、朱屺瞻、潘玉良参加有“艺术运动社”成员作品的画展。在这个展览上，林风眠的《痛苦》引发了蒋介石的询问：“光天化日之下哪来那么多痛苦?”这个事件连同之后接待了作为共产党员的胡也频和丁玲，导致林风眠有两次辞职。[19] 事实上，林风眠完成的三部曲作品《人道》(1927)、《痛苦》(1929)以及《悲哀》(1934)在创作的动机方面显然受欧洲绘画的影响，达维特的《马拉之死》、戈雅的《1808年5月3日枪杀》这类悲剧性主题的作品成为林风眠反映现实问题的重要提示，在表现技法上，容易让人想到有象征主义和表现主义的倾向。之后，林风眠在题材的选择和表现上发生变化。悲愤、生命问题以及人道主义思想为新出现的控制与静谧的态度所替代。他开始恢复了他在法国了解到的东方艺术的记忆，仕女与仙鹤的描绘与表现构成了他希望自由表达的艺术努力。

林风眠将西方与东方艺术的关系作过详细的“调和”论述，可是直至1935年，他的艺术态度在出发点上仍然是用西方改造东方，他在这年发表在艺术运动社编辑的《神车》第3卷第4期（4月15日）里的《艺术家应有的态度》中，所坚持的基本态度仍然是“远功利的态度”、“爱自然的态度”、“精观察的态度”以及“勤工作的态度”。

将林风眠此前的所有文献进行分析，我们很容易看到，这个时期的林风眠使用的“自然”概念与传统画论的“造化”存在差异，在六年前发表在《亚波罗》第7期上的《重新估定中国绘画的价值》(1929)中，林风眠就在文章的结尾处提示了使中国绘画复活的方法，在指出“文人随意几笔技巧的戏墨”问题的同时，他告诫学生对自然物象的质量和细碎现象的观察，强调了对技巧与方法的改进。他对勤奋工作的要求也显然是着重强调采用新的科学方法，“使物象正确地重现”。创造是未来的目的，不过，林风眠通过新的教育方式从基础上改变了学生观看世界的方式。在1933年的文章《我们所希望

的国画前途》里，林风眠干脆说："中国之所谓国画，在过去的若干年代中，最大的毛病，便是忘记了时间，忘记了自然。"[20] 为纠正这样的毛病，他提出的方法也仍然是以自然现象为基础的基本练习、增加或者更换新的工具和材料以及注意在绘画学习中不要违背"物象的本体"。

1937 年 11 月中旬，杭州在日军的炮声下陷落，林风眠的那些油画被日军用作了遮雨布。学生乌密风对学校迁徙作了这样的记录：

入学后两个月，上海沦陷，杭州危急，时局更为紧张。学校决定内迁，父亲鼓励我跟着学校走。当时我们只有少数同学跟着学校走，男同学有刘金鼎、邓典文与周绍森，女同学就更少了。离开杭州的那天晚上，细雨濛濛，我登上了停在南星码头的小木船，左顾右盼希望亲人到来。但战时人慌马乱，小船匆匆忙忙离开码头，顺江而去，最后我也未见到父亲一面。悲痛、绝望和恐惧，使人不知如何是好。那时我才十六岁，从此就离开了生我养我的故乡杭州，开始了动荡的流亡生活。在这个关键的时刻，是林风眠校长给了我们信心。他是我最早接触到的一位校长，他为人善良，不摆架子。他带领老师与学生，经诸暨、江西贵溪、湖南长沙，1938 年秋到达湖南沅陵。在沅陵，他和我们同样住小木房，没有粮食就用地瓜充饥。他性格开朗、乐观，组织师生进行抗日活动：演剧、唱歌。我不善于演剧，比较喜爱唱歌，特别爱唱《我的家在东北松花江上》，因为它表达了我当时对家乡思念，对日寇无比痛恨的心情。那时我们都有这样的感觉，只要有林校长在我们身边，就有一种安全感……[21]

现代主义的衰微

无论如何，给中国人带来巨大灾难的战争开始了。1938 年 3 月 27 日，汉口总商会大礼堂里，紧张而充满激情的人们倾听着共产党领导人周恩来的讲话："今天到会场后最大的感动，是看见了全国的文艺作家们，在全民族面前，空前的团结起来。"

国共两党在民族危机时刻再次开始了脆弱的联合，周恩来代表中国共产党加入到了国民政府军事委员会政治部中，这给予了中国共产党一个合法的发展机会。对于此前处于非法地位的共产党来说，在国民党统治区，无论从扩大共产党在国统区的影响力还是推动全民抗战方面，文学艺术家的作品都已经成为有利的武器。在"中华全国文艺界抗敌协会"的成立大会上，即将被中国共产党树立为新的文化旗手的郭沫若的讲演具有强烈的感染力："我们要牺牲一己自由求民族之自由，牺牲一己生命求民族之生命，不单鞠躬尽瘁，死而后已，还鞠躬尽瘁至死不已！"[22] 很多文学和知识界的知名人物在警报声中参加了"中华全国文艺界抗敌协会"的成立大会。

这天，《新华日报》已经将写好的"中华全国文艺界抗敌协会成立大会"社论发表出来。社论陈述了在此之前文艺界的问题："力量的分散，步骤的参差。"社论提醒人们：

文艺工作者再不应该也再不可能局守于所谓"艺术之宫"，徘徊于狭窄的知识分子的小圈子中，无论阶级、集团、世界观、艺术方法如何不同的作家，已必须而必然地要接触到血赤淋漓的生活的现实，只有向这现实中深入进去，才有民族的出路也是文艺的出路。[23]

社论的观点以一种不容置疑的逻辑明确地陈述出来：

新时代的文艺，尤其是在这大时代的文艺，早已不是个人的名山的事业，而应该是一种群众的战斗的行动。文艺更应该是人民大众的日常生活的一部分，而不是几个专门家以及少数知识分子的私有品，恰如一切社会、自然的知识，是人人应该享有的一样，文艺的修养也必须成为每一个大众的所有，尤其是在这为民族解放而喋血战斗的时代，无数千万的将士，无数千万的武装民众，正在面对着焦毁的城市，血染的山河，进行最艰苦的斗争，更有无数千万的同胞，家园破碎，流离失所，经尝着人生最难堪的境遇；表扬他们，鼓励他们，充实他们的意志，激发他们的情感，更必须和其他一切日常的知识食粮一起，有他们日常的艺术的食粮。——因此文艺的大众化，应该是全国文艺界抗敌协会的最主要的任务。[24]

这种激烈的呼吁与林文铮们的艺术理论形成了鲜明的对比，战前将艺术作为科学系统给予认识的理论突然变得没有时间和空间去诉说。逃难的人群、敌机的轰鸣以及每个人所面临的困境，在客观上终止了正常的学术活动与实验活动。社论中的文字旨在告诉人们：在民族存亡的时刻，文学艺术应该成为一种宣传抗日、激励斗志的工具。

到游击队中去，到伤病医院去，到难民收容所去，到一切内地城市乡村中去，所谓“作家式”的生活，已经不该而无法再继续下去了。[25]

这年3月，正是国立北平艺专与国立杭州艺专在沅陵合并为国立艺术专科学校的时候，合并产生的人事冲突让林风眠难以应付，6月，他辞去校长职务，林文铮也随之辞职离开学校，两人从此分别再也没有见面。林文铮和林风眠分手后，于1938年冬带领妻子蔡威廉加入了在昆明的难民和普通人的队伍。[26]而在林风眠去香港看望重病中的蔡元培的同时，他的学生彦涵、罗工柳、卢鸿基、杨筠也离开学校，相继去了延安。上海、杭州、南京、北京以及其他被占领城市里的艺术家各奔东西，社团、运动以及展览消失在战争的烟云中。[27]

被认为属于“艺术之宫”的现代主义运动终于在如后的境遇里停止了：国民党和共产党各自的政治方针和艺术政策的制约；其风格难以像写实绘画那样描绘大众能够理解的形象；战争期间绘画条件的匮乏以及曾经高呼口号的艺术家们的解散，甚至逃逸。

注释

1 《西湖论艺》，杭州：中国美术学院出版社1999年版，第137—138页。

2 《西湖论艺》，杭州：中国美术学院出版社1999年版，第23页。

3 《西湖论艺》，杭州：中国美术学院出版社1999年版，第464页。

4 《西湖论艺》，杭州：中国美术学院出版社1999年版，第354页。

5 《西湖论艺》，杭州：中国美术学院出版社1999年版，第355页。

6 刘世敏：《林风眠传》，台北：阁林国际图书有限公司 1989 年版，第 38 页。
7 林风眠：《回忆与怀念》，载《新民晚报》1963 年 2 月 17 日。
8 林风眠：《回忆与怀念》，载《新民晚报》1963 年 2 月 17 日。
9 《蔡元培美学文选》，北京：北京大学出版社 1983 年版，第 165 页。
10 林文铮：《中国参加巴黎国际装饰艺术和现代工业博览会图录序言》(1925)。
11 林文铮：《中国参加巴黎国际装饰艺术和现代工业博览会图录序言》(1925)。
12 刘开渠的回忆涉及了林风眠任职之前北京艺专的情况："那时北京艺专从 1923 年起闹学潮，反对当时的校长郑锦。他是广东人，现在想起来这位老先生的画还是不错的，他画的是大幅的仕女画。由于我们当时认识水平有限，认为他画的是日本画。现在查一查二十年代日本的一些大的展览，有很多郑的画，他在艺术上是有些成就的。但当时学生就反对他，我也是反对者之一。后来学校开除了十六个学生，我当时还是中学生，中学部就开除了我一个，其余十五个是大学部的，后来风潮一直闹到郑锦关了校门，林校长接任为止。"(《林风眠研究文集》，杭州：中国美术学院出版社 1995 年版，第 3 页。)
13 林风眠 111 票；蔡元培 82 票；徐悲鸿 15 票。这个结果对于同样是著名艺术家的徐悲鸿来说，不是一件愉快的事情，这也许是林和徐究竟在什么时候有过真正的会晤成为艺术史的问题。
14 见李树声先生《访问林风眠的笔记》。引自谷流、彭飞编：《林风眠谈艺录》，郑州：河南美术出版社 1999 年版，第 161 页。
15 谷流、彭飞编：《林风眠谈艺录》，郑州：河南美术出版社 1999 年版，第 60—61 页。
16 谷流、彭飞编：《林风眠谈艺录》，郑州：河南美术出版社 1999 年版，第 155 页。
17 刘世敏：《林风眠传》，台北：阁林国际图书有限公司 1989 年版，第 118 页。
18 谷流、彭飞编：《林风眠谈艺录》，郑州：河南美术出版社 1999 年版，第 110—111 页。
19 林风眠在 50 年代回忆说："《痛苦》画出来后，西湖艺专差一点关了门，这张画曾经陈列在西湖博览会上，戴季陶看了之后说：'杭州艺专画的画在人的心灵方面杀人放火，引人到十八层地狱，是十分可怕的。'戴季陶是在国民党市党部讲的，这番话刊登在《东南日报》上，在这之后，政治环境已经十分恶化了，我就逐渐转向到办学方面。"(李树声：《访问林风眠的笔记》)郑朝在《林风眠早期的绘画艺术》中根据林文铮的回忆有这样的记录："1931 年左右吧，国民党总裁蒋介石偕夫人回奉化小住，路过杭州游览西湖，就来参观艺专，林先生陪他看画，当停在《人类的痛苦》这幅画前时，蒋问什么意思，林说：'表现人类的痛苦。'蒋说：'青天白日之下，哪有这么痛苦的人？'"
20 谷流、彭飞编：《林风眠谈艺录》，郑州：河南美术出版社 1999 年版，第 146 页。
21 刘世敏：《林风眠传》，台北：阁林国际图书有限公司 1989 年版，第 127 页。
22 《中国抗日战争时期大后方文学书系：第一编文学运动》，重庆：重庆出版社 1989 年版，第 9 页。
23 《中国抗日战争时期大后方文学书系：第一编文学运动》，重庆：重庆出版社 1989 年版，第 5 页。
24 《中国抗日战争时期大后方文学书系：第一编文学运动》，重庆：重庆出版社 1989 年版，第 4—5 页。
25 《中国抗日战争时期大后方文学书系：第一编文学运动》，重庆：重庆出版社 1989 年版，第 5—6 页。

26 蔡威廉(1904—1939)是蔡元培长女,国立杭州艺专西画教授。她先后三次随父母旅居欧洲。其间,她就读过比利时布鲁塞尔美术学院和法国里昂美术专科学校。1928年国立杭州艺术院成立,她被林风眠聘为西画教授。蔡威廉的画风接近后期印象派,无作品留世。

27 1938年冬,林风眠到达重庆任第三厅任设计委员会委员,有一短暂的工作时间。第三厅撤消之后,林风眠失去稳定的生活来源。在重庆的七年是林风眠绘画风格的转型时期。1944年,潘天寿任国立艺专校长——在此之前相继是滕固、吕凤子、陈之佛,他请回林风眠教授艺术。1945年,林风眠参加了在重庆举办的有庞薰琹、倪贻德、赵无极、关良、郁风、方干民等人参加的现代绘画联展,他展出了被认为具有个人风格的"仕女"作品。1945年8月,林风眠回到杭州,开始了他的"杭州时期"。1949年6月,倪贻德和刘苇作为军代表接管杭州艺专。9月,林过去的学生刘开渠被任命为校长。作为党委书记的江丰在1951年为改名的学校编写的《中央美院华东分院暂行规章》中出现了"以马列主义和毛泽东思想进行政治思想教育,肃清封建的、买办的、法西斯主义的反革命思想"这样的表述,很快——1952年初,林风眠再次离开学校迁居上海,开始了几乎是隐居的艺术生活,他指望通过艺术去拯救社会的理想主义冲动的余温最终耗尽。

14

左翼美术：现代主义的政治倾向

背景与“左翼美术家联盟”

20世纪30年代，现代主义的反叛精神在国民党独裁政治的统治下演变为版画的现代主义激情，所谓的“左翼美术运动”就是版画运动，而正是鲁迅介绍的梅斐尔德、麦绥莱勒、比亚兹莱、蒙克、格罗兹这些艺术家的象征主义、表现主义作品，构成了“左翼”木刻家普遍效仿的对象。尽管鲁迅不止一次地向青年人告诫过素描与写实的重要性，但是，即便是他竭力推重的珂勒惠支以及苏联版画家，给中国版画家提示的仍然是富于表现性的技法和语言。思想上对劳苦大众的同情和对专制政权的仇恨，没有影响版画家们对包括浪漫主义、后期印象主义、原始主义、象征主义以及表现主义语言的充分使用。他们在批判“为艺术而艺术”的现代主义艺术的同时，将远离学院写实绘画的不同现代风格加进了同情、愤怒与批判的表现对象和思想内容，构成了现代主义另一个有活力的分支和在特殊时期中的发展。

1927年，“四·一二”政变后，共产党从城市转向容易躲藏和开展政治斗争的农村。在“八一”南昌武装起义之后，两湖、两广、江西、福建等地陆续有了共产党的根据地，国共两党继续进行着血腥的斗争。日本人于1928年5月制造了“济南惨案”，1931年“九一八”事变，日军很快侵占了东北三省，1932年的“一·二八”事变导致国民党签订了“淞沪停战协定”，整个中华民族处在悲愤与灾难中。国民党对共产党的军事“围剿”严重地影响了中国国民对日军的有效抵抗，在政治上迫使不少知识分子改变了在新文艺运动时期培养出来的自由主义旨向，结果，秉持反叛与革命理想主义的年轻人，渐渐将国民党的专制视为反动与倒退，思想和感情发生改变，他们中不少人在政治上同情具有牺牲精神的共产党。

“清党”之后的国民党保持着政权上的合法性，所以，政治上的严酷没有影响社会生活的继续，1928年的上海大街仍然表现

出靡丽的繁荣，都市本身的特点尽显无疑，对于读书人来说，他们关心的是在霓虹灯下、人车川流不息的空间里总是能够见到报贩与书摊。创造社成员成仿吾在这年1月创办的《文化批判》的祝词里说，这份文论杂志"将从事资本主义社会的合理的批判"。事实上，"无产阶级革命文学"的概念就是由《文化批判》提出来的。接着有很多杂志的创刊出版，如《流沙》、《我们》、《血潮》、《洪荒》等等。这些杂志的思想倾向已经从简单的自我表现转向类似《文化批判》那样的立场和基调。[1] 人们似乎觉得在此之前的"自由"与"民主"的思想属于那些奸猾但软弱的资产阶级的意识形态，马克思主义的无产阶级意识形态在知识分子中间成为一种思想时尚，曾经沉迷于惠特曼，自信可以"把月来吞了"，"把日来吞了"甚至"把一切的星球来吞了"(《天狗》)的极端主观主义者郭沫若，早在1924年就开始崇尚马克思主义。之前，他与郁达夫、成仿吾等人成立的创造社事实上是一个"为艺术而艺术"的团体，倪贻德也是其中的一员，他们任意而没有目的地将西方作者的文字发表在他们的刊物上，例如泰戈尔、沃尔特・佩特、罗塞蒂、奥斯卡・王尔德、梅特林克和雪莱的作品。可是当他们转向马克思主义之后，"为艺术而艺术"就成为被指责的对象。在国民党的"白色恐怖"环境里，大量青年加入了中国共产党，[2] 具有攻击性的"革命文学"也达到了高潮。

1930年3月，鲁迅、沈端先(夏衍)、阳翰笙、郁达夫、冯乃超、冯雪峰、郑伯奇以及在国外的郭沫若、茅盾等人在上海发起成立了中国左翼作家联盟。由于国民党背叛革命的政治形象更为明晰，因此，许多知识分子开始站在了中国共产党的一边，文学的任务便更加清楚明了：

> 我们的艺术不能不呈献给"胜利不然就死"的血腥的斗争。
>
> 艺术如果以人类之悲喜哀乐为内容，我们的艺术不能不以无产阶级在这黑暗的阶级社会之"中世纪"里面所感觉的感情为内容。
>
> 因此，我们的艺术是反封建阶级的，反资产阶级的，又反对"失掉社会地位"的小资产阶级的倾向。我们不能不援助而且从事无产阶级艺术的产生。[3]

在"左联"的成立大会上，"马克思主义的艺术理论和批评理论"被明确地写进了大会决议之中。由于有了政党的领导和现实斗争任务的针对性以及急切性，作为左联"精神领袖"的鲁迅，在1931年2月左联五个成员柔石、胡也频、殷夫、冯铿、李伟森被杀害后说出的话较之六年的白色恐怖时期的精神状态就有信心多了[4]："无产阶级革命文学却仍然滋长，因为这是属于革命的广大劳苦大众的……我们的同志的血，已经证明了无产阶级革命文学和革命的劳苦大众是在受一样的压迫，一样的残杀，作一样的战斗，有一样的运命，是革命的劳苦大众的文学。"[5] 这种表述与列宁的文学是革命机器上的螺丝钉的思想接近吻合了。文学，由于有了"劳苦大众的"支持，就不会成为一种多余的或无用的东西。

知识界部分人关于科学方法的争论在这个时候发生了变异，甚至是一种对之前"五四"的科学观的一种截然的批评，他们甚至使用了"清算"这样的字眼。彭康在他的《科学与人生观近几年中国思想底总清算》中表达了他所真正信任的哲学方法，他相信唯物辩证法"能够捉住事物和现象的本质，阐明它底生成、发达、消灭的过程，暴露它底社会的根据者，只有唯物辩证法，只有这个

才是真正的科学方法"[6]。成仿吾在他的《从文学革命到革命文学》中干脆指出，新文化运动"只限于一种浅薄的启蒙"。以后很快，人们在瞿秋白的文章里发现了"无产阶级的'五四'"这样的口号。对于那些充满活力的知识分子来说，自由与民主思想的历史不应该否认，只是需要给予坚持与发扬，而对于那些已经进入政治组织的知识分子而言，过去的历史应该被改造成为今天的武器，"左联"里的知识分子属于后一种。1931 年，"左联"核心成员茅盾甚至说："'五四'是中国资产阶级争取政权时对于封建势力的一种意识形态的斗争。"而"无产阶级运动的崛起，时代走上了新的机运，'五四'埋葬在历史的坟墓里了"[7]。这样的精神状态以及"左联"接受共产党领导的现实，[8] 显然是十月革命以来的苏联政治文化有力影响的结果。[9]

早在 1922 年 2 月，共产党领导的社会主义青年团机关刊物《先驱》开辟了"革命文艺"的栏目。在广州召开的第一次全国大会决议里已经有将文艺归为阶级所属的表述："对于各种学术研究会，须有同志加入，组成小团体活动及吸收新同志，使有技术有学问的人才不为资产阶级服务而为无产阶级服务，并使学术文艺成为无产阶级化。"作为共产党员的沈泽民干脆强调革命文学家如果不参加工人罢工或者品尝牢狱滋味，是不能够创造革命文学的。

不过在这个时候，创造社的成员郭沫若对文艺中的革命性的理解仍然是浪漫主义的，他将文学家和艺术家的"神经质"这个特质表述为革命者的特质：

> 未来从事于文艺的人，在气质上说来，多是属于神经质的。他的感受性比较一般的人要较为锐敏。所以当这一个社会快要临着变革的时候，就是一个时代的压迫阶级凌虐得快要铤而走险，素来是一种潜伏着的阶级斗争快要成为具体的表现的时候，在一般人虽尚未感受得十分迫切，而在神经质的文艺家却已预先感受着，先把民众的痛苦叫喊了出来，先把革命的必要叫喊了出来。所以文艺每每成为革命的前驱，而每个革命时代的革命思潮多半是由于文艺家或者有文艺素养的人滥觞出来的。（《文艺家的觉悟》）

郭沫若具有这样的敏感性，他所说的心理特征与社会的严重问题的确构成了浪漫主义狂飙突进运动的基因，不过，他的直觉主义的判断的确有着理性知识的支撑，因为，就在共产党产生之前，像郭沫若这类知识分子就已经清楚了"无产阶级"、"私有制"以及"共产主义"这样一些马克思主义的名词。[10]就在"美联"成立之前，人们已经在时代美术社对全国青年美术家的宣言中读到了与文学领域里同样思想的文字："我们的美术运动，绝不是美术上流派的斗争，而是对压迫阶级的一种阶级意识的反攻，所以我们的艺术，更不得不是阶级斗争的一种武器了。"（1930 年 4 月）事实上，在国民党无视知识分子并通过检查制度实施迫害的情况下，苏联以及共产党的理想目标吸引着大量充满理想主义的年轻人，居于先锋地位的艺术家们的艺术实践本身，就与思想激进以及对社会发生影响的愿望有着联系，现在，也许应该是由一个政党来指挥那些冲动而不明方向的艺术家的时候了。

1930 年 7 月，上海环龙路（即今"雁荡路"）"左联"举办"暑期文艺讲习班"的楼上举行了"中国左翼美术家联盟"的成立大会。[11]参加会议的成员代表着不同的机构与社团，他们中的大多数都与此后的历史有关：代表"一八艺社"的胡一川（胡以撰）、姚

馥(夏朋)、刘梦莹、陶思(王堇)、周佩华、顾洪干、陈卓坤、季春丹(力扬)、刘艺亚;代表"上海美专"的蔡若虹、张谔、洪叶、钱丈澜、易洁(叶华);代表"新华艺专"的陈烟桥、陈铁耕、郑野夫、林扬敬(马达)、吴似鸿、王艺之;代表"上海艺大"的刘露、施春瘦;代表"白鹅画会"的周熙(江丰);代表"中华艺大"的许幸之、叶沉(沈西苓)、卢炳炎、郑宝益、肖建初、王汝玲(王玉玲)、梁白波。此外,个人代表还有汤琳(汤晓丹)、叶坚、司徒慧敏、于玉海(于海)。曾经是"一八艺社"成员的张眺,这时是以中共地下党组织派到"美联"执行领导任务的身份参加大会的。许幸之、叶沉、于海、胡以撰、姚馥、张谔、陈烟桥、刘露、周熙等九人为执行委员,在三位常务委员(许幸之、叶沉分别任主席、副主席,于海为书记)中,于海也是代表中共地下党来执行领导任务的,这样的安排,显然容易使"左翼美术运动"严格地在共产党领导下展开。[12]



14-1　江丰　《要求抗战者,杀!》　1931年　木刻　14×17.7cm

成立大会的决议表达了联盟成员的组织性和革命激情：

1. 组织参加一切革命的实际行动。
2. 供给各友谊团体画材。
3. 组织工场农村写生团、摄影队。
4. 组织研究会、讲演会。
5. 组织美术研究所。
6. 领导各学校团体。
7. 推动文化团体协议会。
8. 出版美术上的言论刊物。
9. 开大规模的普罗美术展览会。
10. 开多量的移动展览会。[13]

“美联”中的重要团体“时代美术社”与“一八艺社”是20年代学校与社团运动中的一部分。最初，这些团体成员的激情是西方思想、“五四”思想影响的结果，在1917年十月革命之后，大多数关心国家命运的年轻人都不同程度地了解到了苏联的文艺状况，而当他们将艺术与现实作为一个整体加以思考时，自然倾向于接受左翼文化的影响。

在所有“美联”成员里，没有谁像许幸之那样与“左联”更为接近，许幸之教学所在的“中华艺大”有陈望道（校长）、夏衍（文学科主任）以及彭康、冯超然、钱杏邨（阿英）、沈起予、华阳（阳翰笙）等重要左翼文化成员。[14]所以，我们很容易理解为什么他与张谔、陈烟桥等组织成立的“时代美术社”会发出类似“左联”革命文学那样的声音：

> 阶级分化既是这样的明显，那么，在我们的面前只有两条道路：一是新兴阶级的高塔，一是没落阶级的坟墓。诸君既是新时代的青年，决不愿意向没落阶级的坟墓前进吧？时代的青年应该充当时代的前驱，时代的美术应该向着时代民众去宣传。中国的美术既是这样的落后，那么新兴美术运动的机轮便不得不负担在我们的肩上了。团结起来吧！青年美术家诸君！团结是我们的唯一的出路！个人生活是自己的灭亡。起来！把我们的新兴美术运动扩大起来！大家一致团结在“时代美术社”的旗帜之下，把拜金主义画家们的假面撕破！[15]

执笔者许幸之在日本时期关注“普罗”文艺思想，他经常参加东京社会科学会和青年艺术家联盟的活动，所以，这些言辞出现在“美联”成立之前，涉及的“阶级”意识、“宣传”这类字眼都与文学领域里的激进思想相似。就在这个时候，艺术家们还希望通过自己的努力建立一个阵地，以便于对反动势力展开斗争，而当共产党发出主动的召唤时，他们几乎是坚决地站在了“左联”的旗下，他们相信自己的理想与中国共产党指引的方向是共同的。

1930年2月，时代美术社在上海北四川路的一家叫“光明咖啡店”的楼上成立。发起人有许幸之、叶沉、张谔、王一榴、周熙、陈烟桥、刘露、汤琳。[16]成立当月，他们邀请鲁迅给学校的师生漫谈艺术问题。在这次“美术杂谈”的讲演中，鲁迅将米勒的《拾穗者》和郑曼陀的一件时装美女“月份牌”并列挂在一起，引起了听众的“哄堂大笑”。这显然暗示了鲁迅对普通大众的亲近与同情的态度。不过，鲁迅没有将艺术作为一种阶级斗争的工具来使用，至少，鲁迅没有说出这样的话来。但是，鲁迅已经提示了艺术的立场：应该关注普通人的美，为有闲阶级所欣赏的艺术是病态心理的一种表现。许幸之在以后的回忆里告诉我们：

> 先生指出，青年美术家应当注意：一、不要以怪炫人；二、要注意基础技术；三、要扩大思想和眼界。艺术家要关心和注意社会现状，要用画笔告诉群众所见不到或不注意的社会上发生的事情。总之，现代画家应当画古人所不屑画的社会题材。[17]

鲁迅号召学生们“为社会而艺术”，当鲁迅向年轻艺术家们推荐苏联早期革命宣传画、招贴画、军事画、政治讽刺画、木刻、漫画等复制品和印刷品，并提供出来展览（“苏联革命美术图片展览会”）时，他们感受到的是战斗、革命与宣传。

许幸之（1904—1991）生于江苏扬州。1919年他在老师吕凤子的推荐下进入上海美专。1922年，上海美专毕业，他在东方艺术研究所学习，与创造社成员郭沫若、成仿吾、郁达夫交往。1924年，许幸之得到郭沫若等人的资助，东渡日本，进入东京美术学

校西洋画科。许幸之于1927年初和1929年两度回国，第一次是受郭沫若电召，回国参加北伐，他被安排在国民政府总政治部宣传科从事美术工作。可是，他很快在"四·一二"政变中被捕，经东京美术学校校长作保，出狱后返日本随藤岛武二学习。1929年，夏衍召他回国，尽管他担任上海中华艺大西洋画科主任与教授，但他的作用显然是参与"左联"工作。就在同年，他加入了"中国左翼作家同盟"。1930年，许幸之与沈西苓等人发起组织"时代美术社"，在加入左联后，许被推举为"美联"主席。1935年之后，他导演电影《风云儿女》，为《铁蹄下的歌女》写歌词，与吴印咸合作拍摄抗战纪录片《中国万岁》，改编《阿Q正传》，导演《雷雨》和《日出》等话剧，出版诗集、散文以及电影导演方面的著作。许幸之的绘画风格倾向于德国表现主义，画家使用的色彩灰暗，构图空寂清冷，表现出一种荒芜的都市情景。完成于日本的《晚步》(1926)表现出孤独的情绪，这样的态度与那些去欧洲留学回来的画家不同。他于1934年完成的《逃荒者》和《铺路者》使用了更为细致的笔触与方法，仿佛认为现实本身比自己的内心体验更为重要。这样的认识导致许幸之在之后更为靠近写实的方向，而调子却始终是阴郁的。



14-2　许幸之　《失业者》　1935年　油画

成立于1929年的"一八艺社"是杭州"国立艺术院"的一个学生团体，因为考虑到这正值民国十八年，他们为这个团体确定为"一八艺社"。最初，这个团体的名称叫做"西湖一八艺社"，"西湖"这个地名词和它的历史文化象征性说明了这个受到校方领导

支持的团体具有“纯艺术”的性质，所以我们从这个团体初期的展览和印刷物中看到的也只是一些温情的花鸟、风景以及装饰性的作品。从学生选用蔡元培的封面题字来看，“美”的观点显然是这些团体成员的初衷，作为校长，林风眠无论从学校秩序还是从艺术观点上都同意艺术的纯粹性质。[18] 不过，1929 年的社会与政治形势已经让不少学生坐立不安。他们熟悉早年蔡元培的“劳工神圣”，现在，来自苏俄的“普罗文学”与思想构成了他们经常的话题。[19] 江丰回忆这个时期的“一八艺社”时说：“到 1930 年，受到以上海为中心的左翼文艺思潮的影响，这个社团的性质发生了变化，成了许多思想激进和倾向进步学生的活动场所，他们三五成群在一起谈论‘普罗’艺术问题，发泄对现实不满的情绪，互相介绍进步书籍，举办作品观摩会等。对这种种活动，以标榜‘纯艺术’作为教育方针、束缚学生进步思想的艺专当局，当然是不允许的，从而引起浙江省国民党反动派和艺专训导处豢养的鹰犬们的注意，认为这是‘共党分子’在背后起作用，成为迫害学生找借口的依据，逮捕和开除学生的事件层出不穷。”[20] 1930 年的夏天，“西湖一八艺社”的成员胡一川、姚馥、刘梦莹、刘艺亚到上海参加“左联”的暑期文艺补习班，他们倾听涉及政治问题的报告，阅读《拓荒者》这类刊物，并了解中共红军的长沙战役，在国民党表现出专横与恐怖的情况下，他们的政治立场更加倾向于中国共产党，所以随即参加了“美联”。

1931 年初春，“一八艺社”的部分社员陈耀唐（即陈铁耕）、陈卓坤（即陈广）、颜洪干、刘艺亚、刘志仁、陈瑗等人到上海与周熙（江丰）、黄聊化（黄山）等人另立团体，称自己的团体叫“上海一八艺社研究所”，他们拒绝散发仍然有林风眠题有“西湖”的画册，表明了他们与年龄不老的上一辈先锋发生了决裂。新加入成员有季春丹（力扬）、姚馥（夏朋）、汪占非、卢鸿基、李可染、胡以撰（胡一川）、沈福文、刘梦莹、郑明盘、王肇民等共计 40 余人。值得提醒的是，在加入“左联”之前，年轻学生的激进态度没有决然清晰的政治立场，他们仅仅具有对现实不满的不可抑制的反抗情绪。正是“左联”中的骨干，引导着年轻人朝着明确的政治立场转变。

1931 年，“一八艺社”在上海举办了习作展览会（6 月 11 日—13 日），在这次有中国画、油画、雕塑、木刻、工艺美术共计 180 多件作品的展览会的“自序”里，年轻人表达了干预社会的强烈心声：“我们的振起中国艺术的贫困与颓靡；要使艺术与人生成为不可互相缺少的联系；对于人类，对于世界，我们将要运用我们尖锐沉重的笔尖，凭着我们的青春的热情，作有力的贡献，使这灰暗的世界转为曦和。”[21] 这篇“自序”的言辞所包含的思想显然还受到早期“五四”思想的浸染。鲁迅在为展览写的《小引》中就鼓励他们：“现在新的、年轻的、没有名的作家的作品站在这里了，以清醒的意识和坚强的努力，在榛莽中露出了日见生长的健壮的新芽。”鲁迅相信：“希望就正在这一面。”在参加了鲁迅为他们举办的“木刻讲习会”（共计 6 天）之后，他们对木刻这个特殊艺术形式有了更为富于战斗性的理解，而这个时候的鲁迅已经是“左联”的重要成员。

“1931 年 8 月某一天，冯雪峰送来了一个意想不到的喜讯，说鲁迅先生请到了一位日本木刻教师，决定为中国木刻青年办个木刻讲习会——参加的人不宜太多，也不要声张出去，以避开鹰犬们的耳目……”江丰在他的《鲁迅先生与一八艺社》一文的回忆里，表明了这个时期即便是一个艺术活动也有可能被赋予政治的倾向。[22] 木刻讲习会的举

办多少有些偶然，由鲁迅筹划并充当翻译的这个木刻讲习班，借助了当年夏天鲁迅的朋友、内山书店老板内山完造的胞弟内山嘉吉先生由日本到上海度假的机会。内山嘉吉为1947年出版的《中国初期木刻集》写的“小传”中有这样的文字：“1931年去上海时，与长兄完造关系密切的鲁迅，为当地美术青年开办了版画讲习会，我在鲁迅帮助翻译之下讲了课。”

木刻讲习会于8月17日开始，22日结束，参加的成员有陈广、陈铁耕、江丰、黄山定、李岫石、顾鸿干、郑启凡、钟步青、乐以钧、苗勃然、倪焕之、胡仲明、郑川谷，按照当时的团体组织，“一八艺社”6人、上海美专2人、上海艺专2人、白鹅画会3人。这个事实上仅仅是“教孩子们的那种版画ABC”（内山嘉吉《中国初期木刻与我》）的6天讲习会对于年轻人仍然是十分有用的。在第一天讲解了基本的起稿、用刀、拓印、套版方法之后，嘉吉就在第二天起要求学生们刻制作品。后两天很快转入套色版画技法的学习与实践。13人中有8个人交了15件作品作为给老师的纪念。[23]讲习会对版画艺术的介绍和观摩对学生产生了持久的影响。[24]讲习期间，鲁迅给学生们观摩的珂勒惠支的《农民战争》给大家留下深刻印象：“鲁迅先生对这位‘和颇深的生活相联系’并‘被周围的悲惨生活所动’的大艺术家，而且她又是全世界进步文艺家联合抗议国民党反动派杀害左联五个青年作家的抗议书上的签名者，因而在谈话中表示由衷的敬佩。”[25]可是，在艰难岁月里，并不是所有的学生都有条件将艺术进行到底。[26]

尽管木刻讲习会成员江丰、胡一川、陈铁耕、倪焕之在之后发起组织的现代木刻研究会（1931年9月—12月）因为经费方面的原因没有举行有效的艺术活动，但是受“木刻讲习会”的影响，新兴的版画团体在数量上迅速增加，并且出现在很多城市，思想上具有激进倾向的美术青年在上海、杭州、广州、北平、天津、太原、香港等地陆续建立了木刻团体。

1932年5月，在上海“一八艺社”研究所成员的基础上，增加了刚刚被杭州艺专开除的季春丹（力扬）和从法国回来的蒋海澄（艾青），在上海法租界成立了春地美术研究所。事实上，这个团体是在“现代木刻研究会”和“一八艺社木刻部”遭劫之后由左翼与美联组织起来的。在左翼机关报《文艺新闻》里，于1932年5月成立的春地画会被认为是“中国艺术运动上最青春的一面”，“为中国木刻运动上之一新阶段”。在他们的成立宣言里，我们读到了非常激进的词汇，这些成员希望自己的组织成为那些穷苦艺术家的集团，共同去表现现实与时代，使自己的艺术“成为大众的艺术”。宣言的一段话不仅指示了现代艺术的方向，并且标志着年轻的艺术家自觉地将艺术作为工具的开始：

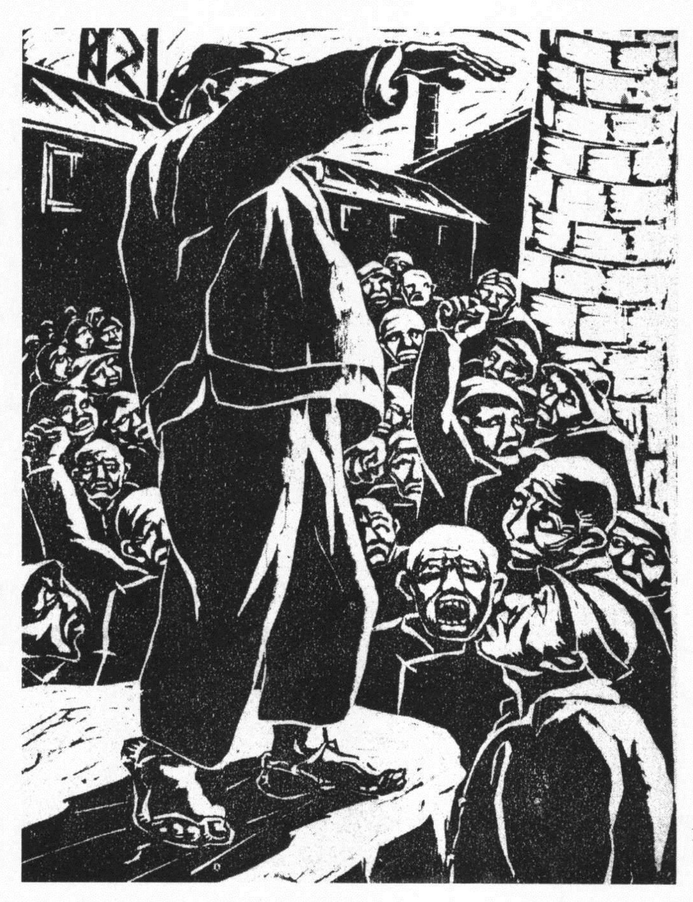
> 艺术也如其他的文化一样，是跟着时代的巨潮而生长着演进着的，所以现代的艺术必然地要走向新的道路，为新的社会服务，成为教养大众，宣传大众与组织大众底很有力的工具，新艺术必须负着这样的使命向前迈进。[27]

按照这样的逻辑，他们很自然地会对那些没有将艺术直接用于政治斗争的艺术给予批判：

> 目前中国一般艺术家所显示给我们的，很明白的是合适于少数人的口味的、空虚的、颓败的、享乐的作品，而他们所设办堂皇的艺术学校，也必然地以空虚的、颓败的、享乐的教材来麻醉艺术界的青年，使全国的群

众，受其影响，受其欺骗，而忘记了时代的使命。一切这一类御用的学校，更苛捐杂税地巧立名目重征学费及其他各种费用，致一般艺术爱好者，在经济的重压下，无由研究，散落于街头巷尾。[28]

这个团体活动的时间是短暂的，激进的宣言以导致江丰、艾青、于海、力扬、黄山定、李岫石、肖仲云等10余人的被捕入狱而告终。[29]短短的时间里，画会举办了一次“春地画展”（1932年6月），事实上，这个展览是一次配合“红五月”的政治性活动，在上海、杭州两地的百余幅绘画及木刻参加的展览中，胡一川的《到前线去》、江丰的《码头工人》、野夫的《五一节》、黄山定的《穷人之家》表现出尖锐的政治倾向。鲁迅参观了他们的展览，并购买了10余件作品。“春地画展”之后不久的8月，没有被捕的陈卓坤、郑野夫、倪焕之等人又继续组织了野风画会（1932年8月—1933年2月），成员有沃渣、林杨波（马达）、蔡虹等人。他们仿佛没有怎么顾及“白色恐怖”随时带来的危险，坚持将新兴版画作为革命与反抗精神的工具。鲁迅在经济上给予了帮助（捐款20元），他也通过讲演引导青年木刻家（《美术上的大众化与旧形式问题》）。1932年的冬天，野风画会联合苏州、杭州以及无锡的版画作者举办了“为援助东北义勇军联合画展”，卖出作品的收入全部捐献给了东北义勇军。



14-3 郑野夫 《号召》 1932年
木刻 26.2×19.3cm



14-4 胡一川 《到前线去》 1932 年 木刻 20×27cm



14-5 陈铁耕 《母与子》 1933 年 木刻 20.4×17.8cm

在1929年至1932年的几年时间里，成员们举办了三次重要的展览（1931年、1932年春、1932年夏），1931年，部分成员到工厂与贫民区观察工人和贫民的生活，从事写生。“一八艺社”的成员坚持着他们的事业，期间同学的被开除、逮捕，没有影响他们的信心，直至被当局勒令解散。之后，成员们在广州（一八艺社分社）、北平（北平木刻研究会）以及各地继续推动他们的理想。

左翼美术联盟的成立只是起到一个象征和召集的作用，1930年开始的“左倾”激进行动，促使为数不少的年轻艺术家参与了街上的斗争。他们秉持更为明确的政治主张，“美术家不能离开无产阶级而独立，新兴美术运动也不能离开新兴阶级的革命运动而独立发展”以及“新兴美术运动要和新兴阶级的革命运动合流才是唯一的出路，唯有革命的成功，然后才能开辟新兴美术的大道”，他们散发传单、张贴标语，参与“飞行集会”、“示威游行”，总之，他们参与各种为当局所禁止“暴动演习”的活动。[30]这引来了警方的抄查、逮捕与镇压。很快，“美联”的工作就停止了。大量“左联”文献可以使我们清楚了解这个时期文艺家参与左联活动的情况，艺术家完全参与到政治活动中的真正原因不仅是因为部分人加入了共产党组织，而最为重要的是，这个时候的中国共产党正处在“立三路线”时期，“一条标语、一张传单顶得上一颗红色手榴弹”这类说法在“左联”盟员中流传。不断组织的冒险活动导致更多的共产党员和进步青年被捕。被称之为“左”倾机会主义的激进行动没有给共产党带来城市的胜利，却使自己的队伍遭致严重损失。[31]就在1930年8月，即“美联”成立一个月后，“美联”在中华艺大举行第一次扩大会议之际就被国民党政府查封，有包括艺大师生在内的30余人被捕。“美联的组织与工作遭遇到严重的破坏和打击”（许幸之）。1932年“一·二八”淞沪事变之后，“美联”有过恢复，不过，人们对恢复后的“美联”的记忆几乎停留在参与示威游行这类活动的范围，1935年，“文总”决议使“美联”自动解散。[32]



14-6 刘岘 《示威》 1933年 木刻 12.7×18cm

鲁迅的工作

左翼美术运动的真正成果是新兴版画社团的出现和数量众多的木刻艺术作品，事实上，由鲁迅推动的早期新兴木刻运动构成了20世纪30年代艺术史最为重要的部分。出现在全国不同城市的木刻团体与20年代艺术活动的区别在于，大多数艺术家已经将自己的艺术直接用于社会激情与反抗。这样的现实自然容易使我们理解鲁迅在1930年《"新俄画选"小引》里的表述："因为革命所需要，有宣传，教化，装饰和普及，所以在这时代，版画木刻，石版，插画，装饰画，蚀铜版就非常发达了。"在"小引"里鲁迅还提醒人们，"当革命时，版画之用最广，虽极匆忙，顷刻能办"。

直到1927年前往上海，鲁迅还对成仿吾等人夸张的"革命文学"理论表示反感。尽管当他已经知道了4月12日发生在上海的消息，对国民党表示完全失望，但他仍然处在疑惑中。他没有像郭沫若那样，坚定地相信广州的革命政府也仍然会实现革命的胜利。无论如何，"革命"、"农工大众"、"无产阶级文学"或者"阶级斗争"这类词汇不是发自一个有组织的政党而是出自激进主义的青年之口，鲁迅一开始对那些自以为是的马克思主义时髦青年是反感和不赞同的。1928年到1930年期间，鲁迅翻译的普列汉诺夫和卢那察尔斯基著作，对年轻的艺术家产生了直接和持久的影响，他们开始进一步接受艺术具有对现实直接影响的作用的观点。[33]直至1931年五名热血青年——包括鲁迅的学生"朝花社"成员柔石——被处决，鲁迅也完全将自己的立场移向了左派一边。按照一种时代精神的价值观，鲁迅明确主张了革命的艺术：

> 现在，在中国，无产阶级的革命的文艺运动，其实就是惟一的文艺运动。因为这乃是荒野中的萌芽，除此而外，中国已经毫无其它文艺。[34]

鲁迅对艺术有先天的爱好。早在"三味书屋"读书时期（1892—1898），鲁迅就收集了《点石丛画》、《诗画舫》、《古今名人画谱》、《百将图》、《荡寇志》、《西游记》、《诗中画》这样一些有图像的书籍物品。他在绍兴镇内参观木雕坊和纸坊时对其中传统木版画的复制和印制工艺表现出极大的兴趣。自日本留学回国后，蔡元培邀请鲁迅任社会教育司第一科科长（1912），主管的是博物馆、图书馆、美术展览以及文艺、音乐、演剧、考古、园林等。1918年12月，鲁迅在《每周评论》第2卷上针对刘海粟上海图画美术院《美术》杂志创刊号评价说："这一年两期的《美术》杂志第一期，便当这寂寞糊涂时光，在上海图画美术学校中产生……这么大的中国，这么多的人民，又在这个时候，却只看见这一点美术的萌芽，真可谓寂寥之至了。但开花的，不必定是块根。我希望从此能引出许多创造的天才，结得极好的果实。"

在日本留学期间，鲁迅阅读的西方艺术史书籍满足了他早年的兴趣，并且奠定了他在艺术领域的知识基础，他自1927年底开始翻译西方艺术史的启蒙书《近代美术史潮论》。不过，他对卢那察尔斯基的《艺术论》、《文艺与批评》，普列汉诺夫的《艺术论》（1930年7月），日本厨川白村的《出了象牙之塔》、《苦闷的象征》这些马克思主义文艺著作的翻译出版，不仅影响了当时的年轻艺术家，[35]也成为改变自己艺术观念的过程。现在，他很清楚地意识到，艺术可以成为一个武器。

最初，鲁迅希望出版外国版画原作。许广平告诉我们："一有些周转灵便，就赶紧托人把马克和法郎，寄到在德国留学的徐诗荃先生和在法国进行研究的秀志仁先生那里，托其寻搜版画。……原先不过志在给《奔流》预备找插图而搜求的新书，因了所见一多，引起爱好，更大事购置，于是1929年的《近代木刻选集(1)》以全部介绍英国作家出品，和中国艺术界相见了。"[36]

从1929年到1930年，鲁迅以"朝花社"名义出版的5册《艺苑朝华》画辑——《近代木刻选集》(1、2)、《蕗谷虹儿画选》、《比亚兹莱画选》、《新俄画选》——几乎是外国黑白艺术最早的介绍，包括了英国、美国、德国、法国、意大利、瑞士等国家艺术家的作品。在这些画册的序言或者引言文章里，鲁迅涉及了外国绘画艺术、木刻版画的历史以及现代版画与传统版画的区别的问题，而青年人更为关心的是"所谓创作的木刻者，不模仿、不复刻，作者捍刀向木，直刻下去"这样的问题。[37]

西方现代木刻对中国艺术家的影响与中国版画的传统和历史没有直接关系，现代版画运动中富于表现性的木刻作品无论在精神气质与表现方法上，都与欧洲表现主义艺术有更多的关联。所以鲁迅说："中国木刻图画，从唐到明曾经有过很体面的历史。但现在的新的木刻，却和这历史不相干。新的木刻，是受了欧洲的创作木刻的影响的。"[38]这个背景表明了木刻作为艺术，一开始就是一个全新的表现形式，木刻艺术家们是在一种激进的思想背景和特殊的物质条件的情况下采用这个艺术形式的。的确，没有谁像鲁迅那样不遗余力地引介西方黑白艺术，他通过在欧洲的朋友购买资料，编写出版画册，并在这些出版物中尽可能地给予说明。1930年9月，鲁迅出版德国青年版画家梅斐尔德为苏联作家革拉特珂夫的名著《士敏土》作的木刻插图《士敏土之图》，之后，鲁迅出版了《铁流》、《死魂灵百图》、《城与年》、《引玉集》、《一个人的受难》、《凯绥·珂勒惠支版画集》、《苏联版画集》等版画集和带有版画插图的书刊，给予了那些迷茫在艺术世界和现实生活中的青年人极大的影响和鼓励。

与风花雪月的艺术不同，早期现代木刻面临着被查封的危险。早在1931年创办"木刻讲习会"之前，在"内山书店"老板内山完造的赞助下，鲁迅就已经用自己的西方版画收藏组织了一次"版画展览会"(1930年10月)。这个时期的国民党对激进文化采取"围剿"的策略，像凯绥·珂勒惠支的版画中那样表现反抗以及贫困生活的内容的作品，对希望维护统治的国民党政府来说是有破坏性的，许广平记述说："除了特意安排不少日本版画之外，对于凯绥·珂勒惠支女士的连环版画，富含反抗性的，为了减轻空气的重压，特地把它分散在几个房间。"[39]展览面临的危险性足以说明艺术家们所处的恶劣现实。所以，只有当我们知道并理解一个普通的艺术青年仅仅因为他的艺术中有富于反抗的内容或者充满刺激的表现形式就会引发艺术与人身自由的丧失，就能够对这个时期的木刻艺术为什么总是远离资产阶级情调，在内容上干预现实会有充分的认识。1931年1月，在得知有朝花社成员柔石在内的青年男女被当局枪杀的情况后，鲁迅就是用凯绥·珂勒惠支作于1922年的木刻作品《牺牲》来表达他的纪念与悲愤的。

鲁迅介绍了很多西方现代主义艺术，不过，他向年轻人推荐并鼓励的是写实主义。鲁迅对写实主义的支持有视觉方式上的理解与习惯，并且涉及了西方现代主义产生的基础和条件与中国社会环境的差异这类在

以后若干年里困扰中国艺术家的问题。[40] 在那个需要唤起民众的时代，艺术的教育与宣传的功能很自然地被加强，鲁迅同意，现代主义（新派画）属于少数知识分子的艺术，“和大众绝缘，这是艺术的不幸”[41]。可是，就在鲁迅对学生们灌输表现大众能够理解的艺术的同时，他又特别攻击了月份牌绘画。鲁迅知道“中国社会上所欢迎的是月份牌”，在鲁迅看来，这个在技法上属于写实主义的“月份牌除了技巧不纯熟之外，它的内容尤其恶劣”。鲁迅这个让人多少会产生歧义的看法表明了他的核心观点：他希望绘画的内容与形式同时具有大众性与战斗性。就像他的杂文那样，语言必须明白易懂，并且具有刺痛的作用与打击力。鲁迅支持革命性的精神，但他对未来派、立体主义的革命似乎没有太多的赞赏；鲁迅同意写实主义，但是对于那些使用写实的方法完成的作品他没有一概同意；鲁迅主张大众的艺术，但是，他对于大众喜欢的东西也给予批判。在这样一种思想立场和个人趣味的夹缝里，我们很容易理解为什么形象简洁、手法干净、思想清晰的木刻会受到鲁迅的支持。

1932 年 6 月，鲁迅借上海德国书店（瀛寰图书公司）举办“德国版画展览会”。

1933 年 10 月，鲁迅第二次展出他收藏的俄、德、荷、捷、匈及阿拉伯国家共 50 多件西方版画，在这个名为“现代作家木刻画展览”期间，他两次为观众进行讲解。这年 12 月，鲁迅在上海青年会馆举办“俄法书籍插画展览会”，展出的作品有法国复制品 30 幅和苏联原作 10 幅。

距鲁迅逝世前十一天，即 1936 年 10 月 8 日，他拖着严重的病身参观了“第二届全国木刻流动展览会”，就在这最后的日子，充满理想主义与正义感的木刻青年聆听了鲁迅最后一次教诲。

鲁迅对于早期木刻的观点散见在他给许多年轻艺术家的书信和短文里，文学的观念含糊地影响着他的形象思维，关于“真实”、“大胆”以及“正视”的用词与通过刻刀和简洁的印制方式出现的图像上究竟会有什么样的关联呢？“真实”的概念有可能是一种感觉问题，因为鲁迅不断指出了版画家在视错觉方面的问题。例如他说罗清桢的《扫叶工人》中的“一个工人的脚，不大合于现实”，或者像他于 1934 年 3 月 28 日给陈烟桥的信中涉及《游击队》的内容那样：

> 一、背景，想来是割稻，但并无穗子之状；二、主题，那两人的面貌太相像，半跪的人的一足是不对的，当防敌来袭或预备攻击时，跪法应作㐅，这才易于站起。

鲁迅的这类批评很多，可是，被他所批评的作品事实上是具有表现力的，“真实”是一个非常模糊的用词，取决于文字的前后关联，更重要的是，画面的真实与作为个人生活的感受真实不是一回事。鲁迅对张影说后者作品《奔波》中的“人物还是不见奔忙之状”，或者对陈烟桥说他的《汽笛响了》中的“烟囱太多”。而事实上，这些更加接近表现主义而不是写实主义的木刻的生动性与表现性与这类问题没有直接的关系。

现在我们很自然地遭遇到了鲁迅的另一个来自文学的观念：“传播被虐待者的呼声和激发国人对于强权者的憎恶和愤怒。”这样的表述很容易让人们理解为什么鲁迅对凯绥·珂勒惠支而不是别的比如说蒙克的作品更感兴趣。鲁迅早在《凯绥·珂勒惠支版画选集》（1936）的“序目”里就说过，凯绥·珂勒惠支的作品是“为一切被侮辱和损害者悲哀，抗议，愤怒，斗争；所取的题材大抵是困苦，饥饿，流离，疾病，死亡，然而也有呼号，挣扎，联合和奋起”。显然，鲁迅对于

题材的兴趣具有明确性，他更为倾向于用木刻反抗社会的工具作用。

很多艺术史家和批评家注意到了鲁迅对技术的关注。的确，鲁迅对于素描有过非常的强调，他在1934年12月18日给金肇野的信中写道："木刻的根柢也仍然是素描，所以倘若线条和明暗设计没有十分把握，木刻也刻不好。"鲁迅的确注重的是一种基础的技术，他坚持着写实主义的立场，因此，他在判断木刻作品时关注相应的写实技术。关于艺术的概念就这样与一种特殊的表现技法发生了关系。艺术史家通过对鲁迅于1935年6月16日给李桦的书信中的一段表述，加强了鲁迅关于写实技术决定了"艺术"是否存在这样的观点：

木刻是一种作某用的工具，是不错的，但万不要忘记它是艺术。它之所以为工具，就因为它是艺术的缘故。斧是木匠的工具，但它也要它锋利，如果不锋利，则斧形虽存，即非工具，但友人仍称之为斧，看做工具，那是因为它自己并非木匠，不知做工之故。

鲁迅的比喻很容易让人误解，[42]也许他真的是这样来看待写实技术的重要性的，因此，尽管在艰难的革命、对抗与冲突的时期需要很快速度地制作出木刻，鲁迅也仍然希望年轻人通过技术的提高来保证作品的影响力和感染力。鲁迅希望木刻艺术家通过一般题材的表现与创作，提高写实的表现技术，同时，那些没有直接反映街头冲突的作品，也许有一种含蓄或者迂回的态度，偶尔，这类主张也透露出鲁迅内心与攻击立场无关的趣味。无论如何，鲁迅对于在题材上缺乏社会问题针对性的作品没有兴趣，他告诉翻阅《毕加索》和《马蒂斯》画册的学生张望："看看倒没啥关系。但现代欧洲诸流派的怪画，是学不得的……"[43]

木刻社团

1932年9月，参加过木刻讲习会的钟步青、郑启凡与王绍络三人在"上海美专"发起组织了MK木刻研究会(1932年9月—1934年5月)。他们用简洁的维氏拼读字母缩写"MK"(木刻)作了团体的名称。主要成员有金逢孙、黄新波、陈普之、杨爱竹、王紫平、鲁夫等。在一定程度上，这是个中国共产党地下组织的外围团体，因为它接受着"美联"的领导，团体盛期的人数达到了五六十人。在MK木刻研究会的四次展览中，第二次和第四次具有更为普遍的影响。媒体对展览木刻作品的评价，反映着这个时期对木刻功能的普遍看法："木刻所给予强烈光线的展示，黑白对比的刻画、现代社会刺激的暴露，尤其在阶级意识上的启示，它是新兴艺坛上的生力军，是现代表现意识作品的最强烈工具!"第四次展览在上海美专举办，鲁迅与内山完造参观了展览，并以购买9幅作品的方式给予年轻人以实际的支持。可以想象，激进的思想和控诉性的画面导致社员周金海、陈葆真、王紫萍被捕，研究会被强行解散。

1932年9月，原杭州"一八艺社"成员王肇民、杨澹生、沈福文、汪占非等人被杭州艺专开除，可是他们保持着继续学习和坚持木刻运动的愿望，在北平艺文中学美术教员王青芳的帮助下，他们转学到了北平大学艺术院。一个月后，他们在这个北方城市组建了北平木刻研究会(1932年10月—1933年9月)。王肇民在他的《我与一八艺社》中回忆说："1933年，遵照北平左联的意见，与漫画研究会合作，成立木刻漫画研究会，复开木刻漫画展览会于艺文中学。苏联大使前往参观，并以300美元买木刻6幅，以示鼓励，且誉与捷克的木刻有同等水平。"对于这个

4 月期间举办的展览，《北平晨报》评论说：

> 这些画，全是用现实社会的生活，及战争的事实为材料……对社会的不平，表示深刻的不满……在黑暗中表示着人们对国事的愤慨，情形逼真，很有独到之处。

4 月 19 日，《北辰报》发表的克削的《木刻展览会》一文的观点，给予艺术家们令人鼓舞的评价：“那令人兴奋的静得动人的空气，是叫你肃然起敬，顿时觉得你的周遭尽都是黑暗和恶魔，你的前途呈现着希望和光辉！”强烈的政治态度很快引起官方的注意，所以当他们举行第二次展览（1933 年 7 月 3 日—6 日）后的 8 月，北方左联有多人被捕，很快沈福文被捕，迫使王肇民、杨澹生不得不离开北平避难，研究会被迫停止。这个团体的活动跨越了南北地区，带动了北方城市的新兴版画运动。

“现在艺术家的任务，不是尽在色和形的抽象上面用功夫，重要的还是在使艺术的内容接近于大众。”这是木铃木刻研究会画集《前言》中表达的思想。简称“木铃社”的木铃木刻研究会成立于 1933 年 2 月，发起人是杭州艺专的郝丽春（力群）、叶洛、刘平若、曹白、许天开等，以后成员很快发展到 40 余人。《木铃木展画集》的《前言》写道：“以木造铃，明知是敲而不响的东西，但在最低的限度上，我们希望它总有铮铮作巨鸣之一日的。”[44] 充满社会责任感的年轻人希望他们的新兴木刻成为唤起大众觉醒与进步的鸣铃。他们坚持：“智识阶级当把所有的贡献给大众，给他们以指示，使他们以自觉，从反抗斗争中找求生路。”在展览中，木刻青年所提供的几乎是表现底层人民的生活以及反抗的内容，例如力群的《病》、许天开的《囚徒》、洪野的《饥饿》、曹白的《小贩》等。显然，简洁而明了的内容以及宣传这类普罗艺术的思想与国民党官方是相对抗的，1933 年“双十节”，作为研究会骨干的力群、叶洛、曹白三人被捕入狱，研究会停止。



14-7　力群　《三个受难的青年》　1935 年　木刻　12×15cm



14-8　张望　《负伤的头》　1934 年
木刻　16.1×12cm



14-9　温涛　《咆哮》　1934 年
木刻　19.8×14.7cm

1934 年 12 月，鲁迅收到发自广州市立美术学校教师李桦的来信，得知现代版画会团体于 6 月 19 日在学校成立。鲁迅回信说："我深希望先生们的团体，成为支柱和发展版画之中心。"李桦（1907—1994）早在 1926 年从广州美术学校毕业后就成为留校西画教员。1930 年，他留学日本，"九一八"事变回国。尽管鲁迅未见过李桦，但是鲁迅对他的木刻版画给予推崇，画家的《怒吼吧！中国》（1935）以富于表现的形式成为这个时期新兴版画艺术的代表之一。"现代版画会"（1934 年 6 月—1937 年 7 月）全称是现代创作版画研究会，教师李桦将学校西画系二年级学生赖少其、唐英伟、张影、刘仑等 27 人组织起来，从事版画研究。也许广州的政治局势相对有条件，研究会在作品、展览、出版方面都获得了丰富的成果。李桦在《回忆"现代版画会"》（1957）里写道："鲁迅先生倡导木刻的声浪，自 1932 年就波及到了中国南端的广州。"同时，当上海的木刻运动受到国民党官方压制的时候，在 1933 年间，"称霸两广的军阀陈济棠与蒋介石发生内讧，南京的反动势力一时达不到广州，便给予广州的进步文化运动一个可资利用的政治空隙"[45]。

"现代版画会"组织周展、月展、半年展，个人展览（"李桦个展"，"唐英传个展"，"赖少其、潘业、陈仲纲联展"等），并且在小县镇举办了七次"农村木展"（1936—1937）。研究会活动的范围涉及广州、广西、山西、杭州、河南等地，他们将阶段性选出的作品汇集起来编辑出 18 期《现代版画》，同时创刊《木刻界》（共 4 期），发布木刻运动信息，推动学术研究。三年里，他们还编辑出版专集和个人集。1935 年，现代版画会与日本黑白社互换作品发表。



14-10 李桦 《怒吼吧！中国》
1935 年 木刻 20×15cm

1936年，抗日战争即将全面爆发，现代版画会坚持着他们革命的版画艺术活动。7月，广州现代版画会继1935年全国木刻流动展之后，举办了“第二次全国木刻流动展览会”。第一次全国木刻联合展览会是由“平津木研会”举办的。平津木刻研究会是在左联周小舟等人的努力下，以金肇野、许仑音为主要成员发起组织“书画、版画展览”基础上形成的团体，在1934年8月底的“书画·版画展览会”之后，金肇野、许仑音和赵越在展览地艺文中学举办了两次木刻讲座，随即成立了平津木刻研究会，成员还有北平的唐诃、段干青、王大化、周涛和董化羽，天津的杨叙才、李捷克、唐达等。1934年10月，平津木刻研究会开始筹备第一次“全国木刻联合展览会”，“现在为着大众的要求，我们作个广泛的播种工作，预备1935年开始在北平首次举办‘全国木刻联展’。”(《北辰报》1934年10月30日)1935年1月起，在北平开幕的“全国木刻联合展览会”进行了流动展览，直至10月展览才结束。鲁迅于11月初以“何干”的名字送展30余幅木刻作品，之后陆续寄去作品，提供的作品数量占展出作品的四分之一。1935年1月1日，展览在北平太庙内开幕，展览会包括了上海、杭州、广州、北平、天津等各地版画作者280多幅作品。[46]自2月起至7月间，展览在天津、济南、汉口、太原展出。9月，展览在移往上海时遭遇困难，鲁迅、郑振铎、李公朴等人给予了支持与协助，展览正常开幕。这个吸引众多观众的展览像一次检阅，鲁迅为原计划展出后将出版的专辑写了序文：

近五年来骤然兴起的木刻……虽然不能说和古文化无关，但决不是冢中枯骨，换了新装，他乃是作者和社会大众的内心一致的要求，所以，仅有若干青年们的一副铁笔和几块木板，便能发展得如此蓬蓬勃勃，他所表现的是艺术学徒的热诚，因此也常常是现代社会的魂魄。

这就是所以为新兴木刻的缘故，也是所以为大众所支持的原因。

这是开始，不是成功，是几个前哨的进行。愿此后更有无心的旌旗蔽空的大队。

(《且介亭杂文二集》)

专辑没有出版，因为发起人金肇野参加“一二·九”运动被捕。

现在我们可以想象，为什么第二回全国木刻流动展览会(1936年7月—10月)会在广州举行。

鉴于第一次的“联合”是流动进行的，所以组织者将第二回展览名称改为“流动”。第二回全国木刻流动展览会首先于1936年7月5日—10日在广州中山图书馆举行，独幅版画(271幅)与连环木刻总计达319幅。8月，展览会流动到杭州，10月初在上海。10月8日闭幕那天，鲁迅先生来到展览会。鲁迅与在场的青年版画家陈烟桥、黄新波、曹白、林夫、吴渤等人进行了最后的交流，陈烟桥记述了当时鲁迅讲的话：

刻木刻最要紧的是素描基础打得好。作者必须到外面或室内练习速写才有进步，到外面去速写是有益的，不拘什么题材，碰见就写，写到对方变动了原来的姿态就停笔。现在中国的木刻作者大多数对于人物画不好，应多努力。又若作者的社会阅历不深，观察不够，那也是无法创作出伟大的艺术品来的。同时应该真实，作者故意把对象歪曲，是不应该的，因之对任何物体必须观察准确透彻，才好下笔。[47]

就像鲁迅在11天之后去世一样，第二

回全国木刻流动展览会也成为早期新兴木刻运动的终曲。全面抗战即将来临，混乱的局势使得许多城市没有按计划进行展览，展览的作品也几乎遗失。



14-11　鲁迅与青年木刻家。左起：林夫、曹白、白危、陈烟桥　沙飞摄　1936年10月8日

《现代版画》很有次序的编辑发行，为我们提供了新兴木刻运动的思想背景以及风格倾向的说明。在第1集《我们的话》里，艺术家直接表明了木刻对普通大众的宣传的可能性：

> 濒于经济破产的中国社会，谁都感到绘画之无用，然而，谁能肯定一个社会不需要艺术？那么，它需要什么艺术呢？木刻本质上保有社会教育的积极性，用它特有的黑白对比，可以表现出强烈的感情。木刻具有丰富的技巧，可以表现社会及人生诸相。木刻是一种机械的生产，可以满足大众的要求。

我们很容易在这样的表述中读到鲁迅对木刻的看法。艺术家们发现"绘画之无用"，但相信社会仍然需要艺术，所以，形象与手法简洁的木刻可以成为让普通大众迅速获得并理解的形象语言。木刻的复数性的技术特征，成为低成本增加宣传品数量的重要原因。从这样的出发点来看，对速度的要求也一开始排斥了形象刻画细腻的风格主义和写实手法的普遍运用，很简单，这样的风格与手法需要时间。这个原因说明了为什么在鲁迅极其强调写实的同时，人们仍然很少看到写实版画作品的原因，从风格上讲，新兴木刻运动的风格基础是表现主义的。

在《现代版画》第6集的"我们的话"里，木刻家们陈述了产生这种表现主义气质的原因：

> 中国的木刻运动为时不过几年，其波澜所及，差不多引起全社会的注意，这在中国社会中并不是偶然的事——整个中国民众外受帝国主义的抢掠，内受土匪军阀的摧残，人民只是在铁蹄下呻吟和叫苦，精神是不安的，情绪是紧张的，以及失业的恐慌，时

时会来袭击你，而在这种痛苦的挣扎中出现了木刻，这正因为木刻是大众的良伴，它可以帮助中国的文化，亦可以使群众的意识不致堕落，所以我们不单明白怎样去鉴赏和创作，同时还要明白木刻的本身——社会的需要。

尽管我们可以在社会与政治领域里的状况中找寻德国与中国的相似性，但是，与德国表现主义的背景不同的是，中国艺术家们既没有一个学院主义或者自然主义的反叛背景，也就很容易地能够从传统版画的简洁中找到理解的基础，那些普通大众的眼睛从来就没有受到过严格的学院主义和自然主义的训练，也就不存在着对概括和简洁的形象的反感和茫然。由社会危机导致的精神不安和情绪紧张的确接近德国表现主义艺术家为自己陈述的理由，但是后者为着自己的表现主义风格能够成为有生命力的新艺术进行过艰难的辩护。中国的木刻家所面对的真正问题是简洁明了的形象及其表现内容的合法性，正是那些表现失业者、车夫、破产农民、街头乞丐以及反抗的形象，构成了艺术的危机，这样的木刻对国民党政府的检查机构和警察机构来说，几乎是一种直接的政治控诉。

表现主义风格是外国印刷品与复制品在中国的影响中的一个部分，1935 年，倪贻德在他的《现代绘画概观》里对表现主义作过分析：

在德意志起来的表现主义，是野兽主义的反映，其重视的问题，明明是和野兽主义不同的。在表现主义，不过是绘画的自我之思想的自觉。所以，表现主义，代替绘画的技法的苦恼，是自我精神之哲学的反省。所以，在表现主义，并非如何地表现绘画，却是如何地表现精神内容。

我们已经提示了鲁迅对西方表现主义版画的介绍，只是，鲁迅对于凯绥·珂勒惠支的反抗内容表现出更为积极的肯定。在那个从辛亥革命开始更为明显的西潮运动中，西方现代艺术在中国的影响是全面的并且几乎是同时的。仅仅是由于社会与政治的需要，艺术家对艺术的材料和表现方式才有了不同的选择，而对于那些完全加入共产党组织，成为一名党员的木刻家来说，木刻本身就是攻击敌人的武器。

在抗日战争爆发之前，以上海为中心的版画团体已遍布全国 10 多个省级城市，我们很容易举出上海木刻研究会（1932 年 5 月—1933 年 8 月）、野穗木刻社（1933 年春—1934 年春）、未名木刻社（1933 年 11 月—1937 年 12 月）、铁马版画社（1935 年冬—1936 年冬）、涛空画会（1934）、大地画会（1934）、上海木刻作者协会（1936）这样的团体；其他城市与地区，有广东汕尾头的大众木刻会（1935）、山西的太原木刻研究会（1932 年）、河南的开封木刻研究会（1933）、江西的南昌木刻会、香港的深刻木刻会（1935）；在济南、邢台、温州这样的城市，都有版画社团的出现与活动。

20 世纪 30 年代，在法国举办的中国新兴版画展览与徐悲鸿和刘海粟在欧洲举办的中国绘画展览的性质有很大的不同，革命成为沟通中国和欧洲另一部分观众的主题。1934 年，由法国皮利埃美术馆组织、法国革命文艺家协会协助举办的“革命的中国之新艺术”具有充分的政治象征含义：国际共产主义运动的普遍影响力、中国左翼文化的发展以及艺术作为革命斗争的武器的具体运用。在经过鲁迅具体组织与安排的地下准备工作之后，有绘画 14 幅、素描 6 幅和木刻 58 幅参加的“革命的中国之新艺术”展览于 3 月 14 日开幕，法国革命文艺家协会在展

览说明书上写下了充满激情的文字，观点与中国左翼木刻家对艺术的政治作用的看法完全一致：

这些绘画、木刻作品，来自中国的中心，它们表现出为自由而战的千千万万中国劳动者所进行的斗争，笔法坚强有力，感人肺腑。

这些画家，我们中间的某些人可能在家中会见过他们，跟他们有过接触，谈过话。他们的斗争，他们的愿望，就是我们的斗争，我们的愿望。他们正在进行的战斗，就是所有被剥削的无产阶级的战斗，不论这些无产者属于法国、德国或者中国。

在中国的几亿人民中间，这些人受着国民党，这个一切外国帝国主义的同盟者的追捕；他们在法西斯恐怖和压迫的恶劣条件下从事美术工作，创作出一些纯朴、动人的，具有真正革命性的伟大作品。

我们同他们一起，愿意这些作品在法国展出，愿意这些作品成为法国无产阶级和广大痛苦的中国无产阶级之间紧密联系的纽带。[48]

"美联"为展览发表的宣言与共产党对文艺战线的要求别无二致：

中国的艺术已经从为形式而斗争过渡到为意识而斗争。像所有其他的文化团体一样，中国的青年艺术家将他们的艺术绘画、木刻等等改造成为阶级斗争的一种武器。他们组织起来，建设无产阶级的文化。[49]

在整个20世纪的艺术运动中，30年代新兴版画运动的规模与影响力是所有团体和流派运动所不能比拟的。尽管这个时期的版画艺术家在思想和行动上与共产党的政治策略发生着不同程度的联系，但是，他们对国民党的愤恨和对民族危机的如焚心情是发自内心的。新时代的年轻人已经非常清楚什么是正义与邪恶，他们甚至将自己的生命投入到了他们的艺术行为之中，在黑暗的现实里充当着追求自由与平等的理想主义殉道士。即便是他们的导师去世，这些年轻人也没有放弃坚持真理与抗争的立场，在《上海木刻作者协会成立宣言》(1936年11月)里，他们呼吁着自己的同志"为了实践鲁迅先生的遗言"，通过推动中国的木刻运动，一同"与黑暗和强暴相搏斗"：

……中国新兴的木刻，一开始，它就是在斗争的。七年以来，由于我们的伟大的鲁迅先生之领导，由于从事木刻同志们的血的洗礼，和自身的艰苦的工作，我们一天也没有忘记过自己的任务：斗争——与黑暗和强暴相搏斗。

现在，中华民族，真是到了你死我活的最后一步。大众们如不再出来抗争，只好听其灭亡。因此也就产生了各种救国会，在统一战线之下，从事于救亡的工作。木刻是整个文化的一部门，对这神圣的伟大的救亡运动，我们当然是要以最大的赤诚和努力来参与的。[50]

参与早期新兴版画运动的艺术家有一个很长的名单，他们共同构成了这个时期充满活力和具有思想性的艺术历史的一部分，在以后的年月里，他们中的大多数人在不同的地区继续着自己的艺术工作。这个时期的新兴版画艺术最重要的特征在于：艺术家们大胆、直率和敏感地将鲁迅介绍的欧洲和苏联版画家的风格用于他们自己的艺术中，通过富于表现与生动的形式构成了对社会的广泛影响，并让中国观众熟悉了现代的艺术语言和形式。

1937年之后，新兴版画的题材和风格逐

渐发生变化，这主要反映在中国共产党领导的地区的版画作品中。的确，中国共产党在30年代"白色恐怖"中不但发展了自己的组织，并且利用国民党专制在知识分子和青年人内心造成的反抗精神，通过以鲁迅为精神领袖的"左联"工作，使新兴木刻运动成为了中国共产党在国民党统治区进行政治斗争的强有力武器，中国共产党在与国民党政府的对抗中获得了广泛的同情和思想基础，正如江丰告诉我们的：在那个木刻等于"革命"和"反动"的年月，木刻家"大抵都是些共产党员，共青团员和共产党的同情者"[51]。所以，当抗日战争全面爆发、中国共产党再次获得合法地位的时候，大多数充满理想、追求光明的年轻艺术家奔赴了延安，这个时期，他们在追求民主、自由与平等方面对中国共产党的确抱有很大的希望。

注释

1 就像《泰东月刊》"九期刷新征文启事"（1928年4月）里的文字：

> 本刊从下期起，决计一变过去芜杂柔弱的现象，重新获得我们的新生命，以后要尽量登载并且征求的是：
>
> （1）代表无产阶级苦痛的作品。
>
> （2）代表时代反抗精神的作品。
>
> （3）代表新旧势力的冲突及其支配下现象的作品。
>
> ……至于个人主义的、温柔的、享乐的、厌世的——一切从不彻底不健全的意识而产生的文艺，我们总要使之绝迹于本刊，这是本刊生命的转变。

2 "左联"的重要领导人冯雪峰与周扬就是在1927年"四·一二"之后加入中国共产党的，"美联"成立大会的主持人夏衍于1927年"四·一二"之后从日本回到上海很快加入了中国共产党，柔石是1930年，胡一川为1933年。

3 转引自唐韬：《中国现代文学史简编》，北京：人民文学出版社1984年版，第23页。原书引自《萌芽月刊》1930年4月第1卷第4期。

4 1925年的五卅惨案之后，鲁迅在《无花的蔷薇》中写到："中国只任虎狼侵食，谁也不管。管的只有几个年青的学生，他们本应该安心读书的，而时局飘摇得他们安心不下。假若当局者稍有良心，应该如何反躬自责，激发一点天良？……然而竟将他们虐杀了！……血债必须用同物来偿还。拖欠得愈久，就要付更大的利息！以上都是空话。笔写的，有什么相干？"《鲁迅选集》第2卷，北京：人民出版社1986年版，第259—260页。

5 鲁迅：《中国无产阶级革命文学和前驱的血》，见《鲁迅选集》第3卷，北京：人民出版社1986年版，第120页。

6 《文化批判》第2号（1928年2月）。

7 丙申：《"五四"运动的检讨》，《文学导报》第1卷第2期（1931年3月）。

8 1928年，创造社、太阳社与鲁迅之间发生争论，由于前者强调了革命文学的到来，并且以"无产阶级革命文学"为口号，这引起了中共领导人的关注，中共中央阻止了创造社和太阳社对鲁迅的攻击，并且希望由争论各方共同构成一个革命文学团体，以后的结果就是"中国左翼作家联盟"。参见徐庆全：《周扬与冯雪峰》，武汉：湖北人民出版社2005

年版。

9 1917年十月革命成功之后，便有“无产阶级文化派”的产生。具体的组织是“无产阶级文化协会”，机关刊物是《无产阶级文化》和《熔铁炉》。这个组织的理论依据是波格丹诺夫的“组织科学”，同意这个理论的人相信，文学艺术可以“组织社会经验”。1921年的“新经济政策”实施之后，无产阶级诗人们发生了分化，1922年12月，一个叫做“十月”的文学组织产生了。1923年3月，“十月”提议并在莫斯科召开了第一届无产阶级作家代表大会，成立了莫斯科无产阶级作家联合会（“莫普”）。1925年1月，在“莫普”的基础上召开了“第一次全苏无产阶级作家代表会议”，并产生了俄罗斯无产阶级作家联合会（“拉普”）。在会议报告中，有了“文学是阶级斗争的强大武器”的表述。1927年10月，莫斯科召开了第一次世界革命作家大会；1928年，“拉普”提出了“辩证唯物主义创作方法”，将世界观和政治立场作为创作方法的基本判断标准，消除了艺术在精神领域本身的复杂性。1930年，在乌克兰哈尔科夫召开的第二次国际革命作家代表会议上，会议通过了《对于中国无产阶级文学的决议案》，并且将中国“左联”吸纳为国际革命作家联盟的成员，“左联”与国际无产阶级文学运动发生了实际的组织联系，发生在中国的关于“辩证唯物主义创作方法”的争论与这样的背景有关。1932年，俄共中央作出《关于改组文学艺术团体》的决议，解散“拉普”和其他民间团体，组成了有共产党组织的苏联作家协会。1933年11月，周扬在发表于《现代》杂志4卷1期上的文章《关于“社会主义现实主义与革命浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》里很详细地介绍了苏联社会主义现实主义的新口号。这被认为是理解马克思、恩格斯有关现实主义经典论述的开始。1934年8月，第一次全苏代表大会的文件规定了“社会主义的现实主义”的创作方法，这次大会开始了苏共对文艺的直接领导，文艺作为共产党政治工具的历史从此开始。在很大程度上，苏联是中国共产党的榜样，并且对中国共产党的文艺政策构成了深远的影响。（参见第四章“苏联社会主义现实主义的影响与向‘两结合’的过渡”一节）

10 1921年8月，郭沫若发表了他的诗集《女神》。序诗有这样的文字：

> 我是个无产阶级者，
> 因为我除个赤条条的我外，
> 什么私有财产都没有。
> “女神”是我自己产生出来的，
> 或许可以说是我的私有，
> 但是，我愿意成个共产主义者，
> 所以我把她公开了。

11 关于成立的时间存有异议，参见许幸之的《左翼美术家联盟成立前后》，见李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版。

12 许幸之在他的《左翼美术家联盟成立前后》(1980)里回忆说：“夏衍同志临行前又宣布：今后美联工作暂时由左联领导，并指定于海为左联与美联之间的联系人。从此，美联就有了党的领导，而且始终是在党的领导下开展各项活动，并在党的领导下发展和壮大起来的。”李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第132页。

13 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第3页。

14 夏衍在回忆“左联”成立大会时这样记述：“开成立大会的时间和地点，都是筹备小组几个人商谈后由潘汉年决定的，地点是在中华艺术大学，这是个党办的规模不大的

学校，但为了要公开合法，经陈望道先生的同意，由他担任了校长。学生几乎都是进步的青年，是一些大革命失败后聚集在上海的文艺爱好者。”（夏衍：《懒寻旧梦录》，北京：三联书店 1985 年版，第 149—150 页。）

15 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 129 页。

16 许幸之在他的《左翼美术家联盟成立前后》(1980)里回忆了这些年轻人当初是如何相互认识的，事实上，在 80 年代现代主义复兴的时候，大多数各地艺术家也是这样相互认识的：

> 在第一期终了的寒假期间，西画科就借用四川路青年会旧址（据卢鸿基同志回忆是在西藏路宁波同乡会待查），开了一个师生成绩展览会。展品中大部分都是风景、静物、人体之类的习作，唯独一幅以工人生活环境为背景，并以《赤旗》（日本共产党机关刊物）和面包为中心主题的《工人之家》（许幸之为东京美术学校所画的毕业创作），以及《失业者》等几幅画，引起了前来参观的各美术学校青年们的兴趣，经过彼此之间的自我介绍，因而我们便结识杭州一八艺社的胡以撰（胡一川）、姚馥（夏朋）、顾洪干等，上海美专的张谔、蔡若虹等，新华艺专的陈铁耕等，上海艺大的刘露、施春瘦等，白鹅画会的周熙（江丰），以及社会上的美术青年汤琳（汤晓丹）等。从此，便和这些进步青年建立了经常的联系，成为以后组织时代美术社的基础。（李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 123—124 页）

许幸之说，在组织了时代美术社之后，他们又“进一步扩大成员和组织，再发起组织成为左翼美术家联盟。美联成立后，时代美术社就停止了活动，它实际上是美联的前身，美联是它的后继。”李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 124 页。

17 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 125 页。

18 胡一川在 1980 年的回忆中对“西湖一八社”的展览表述了否定的含义，他说这个“玩弄笔墨趣味的美术作品展览会，在当时客观上是为黑暗的统治阶级起了一定的粉饰太平的作用”。正是“为了探索美术的社会作用”，“西湖一八艺社”的部分成员才另立一个团体，“去掉‘西湖’两字而叫‘一八艺社’”。（参见胡一川写的《回忆鲁迅与“一八艺社”》，载李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版）在汪占非的回忆中，没有提及 1929 年成立的“西湖一八艺社”，他在谈及校方压制学生时有这样的记录：“1931 年初，李朴园拉拢个别一八艺社中的不坚定分子并收买一些有钱好名的学生组织了一个西湖一八艺社，企图逐渐分化一八艺社，混淆社会视听。像 1936 年北平文化特务组织‘新学联’用以破坏北平‘学联’那样，但这个西湖一八艺社为全校许多学生所不齿，连他们自己也感到非常乏味，就无声无息算了。”（参见汪占非写的《记“一八艺社”》，载李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版。）

19 汪占非在他的《记“一八艺社”》里写道：“一八艺社是杭州西湖国立艺术院（后改名国立杭州艺专）研究部、预科和本科中一些进步的学生组织起来的，成立于 1929 年。稍后，在上海设立了分社。这是当时国民党统治区我国最初的一个革命的美术团

体。当时该社内部叫'普罗'美术运动团体（'普罗'是俄语'普罗列塔利亚'，即无产阶级的缩称）。"李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第182页。

20　江丰：《鲁迅先生与"一八艺社"》，原载1979年第1期和第2期《美术》。转引自李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第187页。事实上，在1929—1931年期间，激进的学生们与学校负责人林风眠以及与林观点相似的教职员例如李朴园（包括部分学生）形成了对立，他们甚至对林文铮和李朴园表现出憎恨并出言指责，在以后的岁月里，这种对立给冲突双方带来了深深的历史问题。

21　转引自朱伯雄、陈瑞林：《中国西画五十年：1898—1949》，北京：人民美术出版社1989年版，第274页。

22　李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第190页。

23　这些作品也是第一批有组织的版画作品，作者及作品是：郑洛耶（郑启凡）：《湖畔风景》（颐和园）、《自画像》（局部）；李岫石：《南方风景》、《河岸风景》；黄聊化（黄定山）：《静物》、《烂醉的国军大兵》；陈耀唐（陈铁耕）：《被捕》；胡笳（胡仲明）：《维纳斯雕像头部》、《街头风景》；周熙（江丰）：《老人像》、《生活》；陈卓坤（陈广）：《鲁迅头像》；倪攸鹤（倪焕之）：《静物》、《人像》（自画像）。

24　期间，鲁迅提供了各国版画作品供学生们学习：一次是日本浮世绘与现代版画的比较，以说明复制木刻与现代创作木刻的区别；一次是英国木刻；一次是介绍珂勒惠支的《农民战争》七幅铜版画。24日，鲁迅先生又邀请"一八艺社"成员去他的藏书室看画册，逐幅讲解，并赠送这些年轻人八本版画图书。

25　江丰：《鲁迅先生与"一八艺社"》（1978）。李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第192页。

26　鲁迅于1933年4月19日给内山嘉吉的信中写道："前年的学生，一半四散，一半坐牢。"内山嘉吉在40年后的《中国初期木刻与我》中也有这样的文字："鲁迅在信中所写的当时情况，也即参加讲习班的13个人，散的散，坐牢的坐牢。可惜我闭目塞听，不仅不知道这13人目前的情况，就是当时谁被捕了，谁被杀害了，都不太清楚，就是40年之后的今天，我对这些人的下落仍然一无所知……"（李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第267页）13人中，胡仲明（胡笳）下落完全不可考。

27　李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第6页。

28　李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第67页。

29　其中艾青、力扬被判有期徒刑6年，李岫石被判3年。夏天，杭州"一八艺社"成员王肇民、杨澹生、沈福文、汪占非、姚馥（夏朋）、胡以撰（胡一川）被开除学籍。

30　早年参与中共组织的文学家黄药眠在他的《口述自传》里对飞行集会有过描述：

> 1929年春夏之交，是李立三主持党中央工作的时候。虽然党中央书记，名义上是向中发，但实际负领导责任的是李立三。那时，经常要我们去参加游行示威，但规模不大，所以又叫做"飞行集会"。所谓飞行集会就是事先约好一定的时间、地点，到上海马路上某一处人多的地方集合。每人带

一批传单，在约定时间前五至十分钟，就到指定地点附近走来走去。我当时身穿西服，装束入时，人家也不大注意。时间一到，就以放爆竹为号，大家立即就集合在一起，大呼口号，如"打倒国民党！""共产党万岁！"等等。同时散发传单。有些人手里拿有砖头，就去砸破公共汽车的玻璃窗。这样一来，很快就有外国租界的巡捕房出动警察、印度骑兵赶冲过来。于是我们就分散。不过，集中也好，分散也好，大家都利用机会把传单送到行人的手里，或者三五张用手一扬撒到空中。一开始，马路上来往行人看了都很惊异。散发的传单，有些人接来看，有些人就不敢看，给他，他也不要。这样的示威，一般大约持续五到十分钟左右。这就叫"飞行集会"。李立三时代，大约每季度总有一至两次。(《黄药眠口述自传》，北京：中国社会科学出版社2003年版，第77—78页)

31 中共"六大"之后的政治形势似乎让中共领导人看到了在城市里进行武装暴动取得胜利的可能性。城市工人运动带动了学生运动、妇女运动以及城市贫民的斗争。农村革命根据地的发展给予中共领导人进行武装革命的信心，国民党集团内部分歧不断，军阀混战使得中共领导人如李立三认为，革命可以在一个或者几个省首先取得胜利。按照他的估计，武装暴动首先在武汉、南京取得胜利，蒋介石国民党会迁都北京，中共苏维埃中央政府可以设立在武汉，形成武汉与北京对峙的政治局面，当北方的武装暴动取得胜利时，北京国民党政权就可以被推翻，进而加上南方的广州、香港暴动，将引发帝国主义与前苏联的战争，这个逻辑使得李立三认为，世界革命即将爆发。所以，1930年3月22日，中共中央在上海成立了总行动委员会，领导并指挥"五一"示威游行。中共中央希望组织全市的政治罢工和同盟罢工，扩大武装力量，发展赤色工会和工人纠察队组织，发展党团员。"左联"以及"美联"在这个时期的活动直接受到中共立三路线的影响。显然，随着中共立三路线的失败，"美联"的政治活动也告结束。这样的政治背景使得我们很难想象这个时期的艺术不与革命斗争与政治宣传发生直接联系。

32 "文总"是"中国左翼文化总同盟"的简称。这个同盟接受中共中央文化工作委员会(简称"文委")的领导，"文总"担负着协调各个联盟之间与中共中央的关系，尤其承担着传递"文委"下达的政治意图并敦促各个联盟执行的任务。

33 李桦在他的《我与木刻艺术》中有这样的回忆，通过普列汉诺夫和卢那察尔斯基的两本《艺术论》的阅读，"我开始明白艺术与政治、艺术与产业、艺术与阶级的关系，认识了一些唯物史观美学上的问题。这时我好像打开了眼界，看到了一个新世界。我逐渐有能力把艺术与当前的现象联系起来，想着要寻找一条新的艺术出路了。我要选择的艺术出路，便是革命的现实主义美术的道路。我的思想到此达到了一个转折点"。

34 鲁迅：《黑暗中国的文艺界的现状》。

35 张望在他的《忆"MK木刻研究会"》里写道：

"MK"会员对于木刻不是猎奇，的确是把它当作革命手段和一种新的艺术事业来看待的，也是在思想上和艺术理论上有了新的收获之后而从事的。例如鲁迅译的《近代美术史潮论》(坂垣鹰穗著)、《苏俄文艺政策》(藏原·外村辑)和卢那卡尔斯基、蒲力汉诺夫的两部《艺术论》，都是当时指导文艺青年的读物。(李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第20页)

36 许广平：《鲁迅与中国木刻运动》。

37 参见《近代木刻选集》第 1 辑的《小引》。

38 《〈木刻纪程〉小引》。

39 许广平：《鲁迅与中国木刻运动》，载 1940 年香港《耕耘》杂志。

40 1930 年 2 月 21 日，鲁迅在上海中华艺术大学的讲演中说："到了 19 世纪，绘画打破了传统技法，新派画摒弃线条，谓之线的解放，形的解放。未来派的理论更为夸大。他们画中所表现的，都是画家观察对象的一刹那的行动记录。如《裙边小狗》、《奔马》等都有几十条腿，因为狗和马在奔跑的时候，看去不止四条腿。此说虽有几分道理，毕竟过于夸大了。这种画法，我以为并非解放，而是解体。因为事实上狗和马等都只有四条腿，所以最近恢复写实主义的倾向，这是必然的归趋。"（刘汝醴记、张望编：《鲁迅论美术》[增订本]，北京：人民美术出版社 1982 年版）

41 鲁迅在上海中华艺术大学的讲演，刘汝醴记、张望编：《鲁迅论美术》[增订本]，北京：人民美术出版社 1982 年版。

42 研究鲁迅的艺术史家李允经在他的文章《鲁迅版画理论述要》中引用了这段话后，做了这样的解释："可见，版画要表现大众，版画家就必须技术过硬。"（见李允经：《鲁迅与中外美术》，书海出版社 2005 年 1 月版）究竟是鲁迅使用的比喻导致了人们的误解，将斧子的犀利与木刻的精确发生了关联，还是因为鲁迅不断地强调了技术的重要性而使人们认为鲁迅事实上将技术做了木刻的艺术性的根本确认？如果联系到康有为、陈独秀、蔡元培包括鲁迅本人早年对写实主义的强调，可以判断，鲁迅认为写实技术的高低在木刻的艺术性这个问题上仍然占有重要的位置。

43 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 201 页。

44 参见力群的《"木铃木刻研究会"的经过》(1958)，李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版。

45 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 226 页。

46 参展的作品还有欧美版画 70 多件，古代版画 60 余帧，中外木刻画册书籍 30 余种。

47 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 251 页。

48 转引自刘小清：《红色狂飙——左联实录》，北京：人民文学出版社 2004 年版，第 429—430 页。

49 转引自刘小清：《红色狂飙——左联实录》，北京：人民文学出版社 2004 年版，第 430 页。

50 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 20 页。

51 江丰：《鲁迅先生与"一八艺社"》，原载 1979 年第 1 期和第 2 期《美术》。转引自李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 196 页。



第三章　抗日战争时期及其之后

1937—1949



15

延安艺术

在《西行漫记》(《红星照耀中国》)的一开始,美国作家、新闻记者斯诺使用了大量的文字将在国民党统治区里人们心中的无数疑问一一提出,他希望自己成为解答这些疑问的探险者。在使用了数千个词提出的众多问题中,有两个问题是根本性的:

1927年之前,共产党被允许加入国民党,但在那年4月却开始了一场"清洗"运动。在蒋介石发动的旨在夺权并于南京组建"国民政府"的右翼政变中,大批的共产党员、无党派的激进知识分子和成千上万组织起来的工人农民被屠杀。此后,凡是共产党员或者共产党的同情者都被当成罪犯处死,成千上万人为此付出了生命代价。但仍有许许多多的人继续冒险,农民、工人、学生和士兵参加了红军,武装反抗南京当局的军事专政。这是为什么?是什么力量促使他们如此不屈不挠地坚持危及他们生命的政治观点呢?国民党与共产党之间的根本分歧是什么?[1]

无论如何,斯诺为国统区的知识分子提供了作为"赤匪"的红军的真相,之前,还从来没有人像斯诺那样生动而富于细节地描述共产党领导的苏区生活。他于1936年6月前往苏区,一路上的所见所闻以及他与普通群众和红军战士之间的故事,在那些具有民族正义感和人道主义同情心的知识分子脑海里形成了一个革命的乌托邦世界:在那里,人们相互平等,所有得到土地的农民以及人民群众成为苏区革命队伍中的一员,那里的领导人有理想并充满智慧,那些在长征过程中创造了传奇式战争故事的红军成为抗日斗争的真正英雄,他们与使用美式先进武器去专打中国人的国民党形成了鲜明的对比。在日本侵略更加肆无忌惮的情况下,大多数中国人以及包括国民党军队内的军官们也已经怨声载道,但是直至1936年12月10日,蒋介石还在西安召集总参谋部会议,通过命令的方式动员在西安的杨虎城的西北军和张学良的东北军准备对共产党的第六次"围剿"。可是这个时候,无论蒋介

石政府有什么理由，已经完全不能说服这个民族的大多数同意他的看法，结果，他将中国抗日的力量与信心引向了共产党，同时，他事实上也将那些遭受国民党压制的知识分子和艺术家进一步推向了对共产党的同情、支持和加入。

西安事变之后，曾经在鲁迅教导下的那些充满正义与理想的年轻学生陆续奔向"年轻人的圣城"延安。他们对延安的"朝圣"心理在"狂飙诗人"柯仲平那里得到了充分的表达："青年，中国青年！延安吃的小米饭，延安穿的麻草鞋，为什么你爱延安？""我们不怕走烂脚底板，也不怕路遇'九妖十八怪'，只怕吃不上延安的小米，不能到前方抗日；只怕取不上延安的经典，不能变成最革命的青年！"[2]

抗战期间的漫画先锋张仃在1938年到达延安时激动地在地上翻滚，亲吻着延安的土地；王式廓离开条件优厚的武汉，在几乎一路严重的疟疾和高烧的情况下，从西安步行前往延安；经历了七个多月的长途跋涉到达延安（1939年5月）；第二天黄昏，蔡若虹站在窑洞外的山坡上，期待白天上山"生产粮食"的学校师生的归来，这个特殊的社会和情境使他在充满诗意地看待一切的同时，很自然地萌发出了一种只能在这样的环境中才能产生的诗句：

突然，一阵歌声在我头顶上飘起，我仰面朝山上看去，真正是罕见的奇观啊，只见一轮满月正从山顶的边缘上露了出来，跨着月亮走过的，正是我在等待回来的队伍，他们把长裤卷在大腿上，衣服挂在锄柄上，一边走一边唱歌，他们的歌声把脚下的月亮震动得晃晃悠悠的……我昂着头，简直看傻了眼，诗情突然爆发就急急忙忙在日记本上写了这样几句："现代的盘古——用锄头和木刻刀——代替双斧——在黄土高原的脊梁上——生产小米——和小米一样的艺术。"[3]

这样的心境代表了许多充满理想和天真前往延安的知识青年的精神状况。

奔赴延安的青年学生、艺术家和知识分子成群结队，仅在1938年5月至8月期间，经八路军驻西安办事处去延安的就有2288人。在鲁迅去世之后，对于那些失去方向的新兴木刻艺术家来说，这个大规模的转移就好像鲁迅与延安作了教学的交接。延安鲁艺有一连串的名单表明30年代的文化艺术领域的精英在抗日战争时期成为共产党队伍中的成员。"左翼"美术中的主力胡一川、江丰、沃渣、力群、张望、刘岘、陈铁耕、赖少其、马达构成了延安艺术队伍的重要部分。

但是，在国统区经济条件就不宽裕的年轻艺术家到了延安就越发感到困难重重：

被国民党反动派和日本侵略军层层封锁的延安，就是绘画用品如颜料、画布、画纸、画笔等物也很难输入，同时价钱又贵。只有宜于刻木刻的梨木板和枣木板可以就地取材，木刻刀和印木刻用的纸张，甚至黑色油墨延安都能自制。同时，用木刻代替锌版，可以解决延安报刊缺乏制版设备的困难。这都是促使木刻艺术发展的有利因素。因此木刻在延安就成了最大、最有吸引力的"远行及众"的画种。以至画家王式廓、陈叔亮等也兼作木刻了。鲁艺美术系事实上成了"木刻系"，木刻成了学员的必修课。当时许多优秀和比较优秀的青年木刻家，如彦涵、罗工柳、王琦、焦心河、古元、夏风、张映雪、戚单、牛文等，都出身鲁艺。[4]

延安鲁迅艺术学院（简称"鲁艺"）被认为是在话剧《血祭上海》上演（1938年初）之后，在毛泽东的提示下成立的。毛泽东在庆

祝演出成功的宴席上对在座的所有人说：我们需要文化艺术的队伍，这个队伍需要扩大，应该成立一个抗大、陕公（陕北公学）式的艺术学校。我愿意以最大的力量帮助艺术学校的创立。[5]



15-1　抗战壁画　沙飞摄　1938年

1936年之前，在延安的艺术家更多的是参与模拟现实的戏剧演出活动。斯诺在他观看苏区红色剧社的演出之后对这样的艺术作了一个并非业余的评价：

> 总的来说，“把艺术搞成宣传”到了极限。许多人会说，“为什么要把艺术扯进去？”然而从最广义上讲，这就是艺术，因为它为它的观众传达了生活的幻景；如果说这是一种幼稚的艺术的话，那也是因为它所依据的活素材和它所要吸引的活的人，也是幼稚简单的。对于中国大众而言，艺术和宣传之间并无明确的分界，唯一的分别是，在人类的经验中，哪些是可以理解的，哪些则是不可理解的。[6]

任何人都能够想象通过简单情节的模仿所产生的说明性效果，这样的效果类似于延安具有政治目的的初级学校里的看图识字。[7] 但是，生活与战斗在经济异常落后的农村，面对以农民为基本对象，艺术家这样的模仿与概念化是不得已的，何况很多艺术家本人就是没有多少文化的战士。

在延安，文学、戏剧、音乐活动开展的时间更早，对于那些普通战士和农民来说，也是最为容易理解的艺术形式。鲁艺最早的筹备人员是沙可夫、朱光、徐一新、吕骥、左明。沙可夫在发表在《新中华报》（1939年5月10日）里的《鲁迅艺术学院周年纪念特辑》中明确了“艺术——戏剧、音乐、美术、文学是宣传、鼓动与组织群众最有力的武器”。这事实上是毛泽东、周恩来、林伯渠、徐特立、成仿吾、艾思奇和周扬作为发起人联名，由沙可夫执笔的文章（《鲁迅艺术学院创立缘起》）解释了为什么学院的名字使用了鲁迅的名字：

> 我们决定创立这艺术学院，并且以已故的中国最大的文豪鲁迅先生为名，这不仅是为了纪念我们这位伟大的导师，并且表示我们要向着他所开辟的道路大踏步前进。[8]

沙可夫们在这个时候对延安文艺思想的理解基本上与鲁迅时期的情况相似，他们将鲁迅对国民党独裁统治的揭露与延安的政治目标做了没有区别的联系，至少他们相信，新成立的文艺学校与鲁迅的要求是基本一致的。同时，沙可夫为《鲁迅艺术学院院歌》的填词所具有的鼓动性虽然简明，但没有失去知识分子的理想主义气质：

> 我们是艺术工作者，
> 我们是抗日的战士，

用艺术做我们的武器，
为打倒日本帝国主义，
为争取中国解放独立，奋斗到底！

学习，学习，再学习，
理论和实践密切联系，
一切服从神圣的抗战，
把握着艺术的武器。
这就是我们的歌声，
唱吧，唱吧，高声地唱吧，
我们是抗日的战士，
我们是艺术工作者。

我们不清楚这个歌词是否经过了共产党领导人，或者作为共产党文艺理论家的周扬的审读，不过，鲁艺的教育方针无疑经过了中共中央书记处的批准。建立这所艺术学校的目的，就是为了使文艺和文艺工作者成为共产党进行抗日和政治斗争的工具与武器：

以马列主义的理论与立场，在中国新文艺运动的历史基础上，建设中华民族新时代的文艺理论与实际，训练适合今天抗战需要的大批艺术干部，团结与培养新时代的艺术人才，使鲁艺成为实现中共文艺政策的堡垒与核心。[9]

这样的指导思想已经将“左翼”时期艺术家们的政治立场作了更明确的党性规定。

战争以及前方的需要，不允许学校消耗大量的时间和财力去培养城市中那样的专业人才，这些学生的未来仅仅是参与到前方的抗日战争中去发挥他们应该有的宣传作用。因此，在鲁艺第一、二期专业人才教育计划实施完毕之后，前方回来的信息是需要大量的“领导俱乐部与战地服务团等类文艺团体的人才”，目的在于“可以到处组织大众艺术活动的团体”[10]。这样的结果，是在鲁艺产生了一个不分专业的“普通科”。在这个学期6个月的普通科里，学生涉及的课程是综合而具有实用性质的。[11]

1939年11月，中共中央任命吴玉章为“鲁艺”院长，周扬为副院长；1940年7月，一个被认为是正规化和专业化的教学计划制定出来，目的在于培养文艺的专门人才，而不是简单的文艺宣传员。到了1940年底，鲁艺转向专门化的教育培养已见明显，在1941年6月的招生简章里，已经非常明确地体现出了“正规”的教育计划。美术系的专修课包含“美术运动”、“美术概论”、“素描”、“彩画”、“解剖学”、“透视学”、“构图法”、“色彩学”、“野外写生”、“工艺美术”、“中国美术史”、“西洋美术史”、“漫画创作”、“舞台要求”等课程。不过，人们注意到，所有专业系的共同必修课有：“共产主义与共产党”、“马列主义”、“唯物史观”以及“唯物辩证法”这样的政治和哲学课。美术系正是在这次“专业化”的调整中改为“美术部”（部长江丰），在其下设有美术系（主任王曼硕）和美术工场（主任钟敬之）。[12]学生实习的范围限于陕甘宁边区的工厂、农村和部队，而不再是前线。显然，这种安排的目的在于避免过去那种在前方实习后迟迟不能返校甚至根本不能返校的状况。这个时期，学校师生仍然对鲁迅翻译的板垣英穗的《近代美术史潮论》和罗丹的《美术论》（《艺术论》）非常着迷，王朝闻干脆将收集的罗丹作品图片举办了同时吸引其他专业师生前来参观的展览，在即将展开的整风运动之前不久，美术部还举办了后期印象主义画家塞尚的画展。正如音乐系对例如贝多芬、肖斯塔科维奇的交响曲唱片的异常着迷，文学系的师生对例如托尔斯泰的《安娜·卡列宁娜》、歌德的《浮士德》孜孜不倦的翻阅一样，包括毕加索

作品在内的西方现代主义的艺术展览在整风运动之前的延安成为学生和艺术家进行"正规"和"专业"训练的机会。

最初，周扬支持这样的专业化，目的在于提高革命文艺工作者的专业水平，以响应毛泽东 1940 年 3 月 15 日在《中国文化》创刊号上发表的《新民主主义的政治与新民主主义的文化》(《新民主主义论》)中提出建立"新民主主义的文化"的号召。但是很快，在整风运动中，毛泽东用"关门提高"对之进行了批评，尽管当时的宣传部副部长罗迈(李维汉)于 1941 年 4 月 28 日到鲁艺讲话时还对专业化给予了肯定："我同意周扬同志的意见要——专门化。"文献表明，正是在这个"关门提高"时期，鲁艺教师的队伍和教学内容正处在"黄金时代"[13]，正是因为延安比国民党统治区有更为自由的空气，使得鲁艺成为众多的文学艺术家向往的地方。起码是在整风运动之前，延安文艺的空气被认为是非常符合那些来自城市的、甚至是有些放肆的知识分子的。[14]

延安艺术的主要形式是木刻版画(包括那些木刻年画)。在整风运动之前，艺术家们还带着朴素而单纯的心理来理解艺术表现的特殊性和丰富性。漫画成为一种来自城市艺术的艺术形式，漫画的功能在鲁迅时期表现出它的"战斗性"与"革命性"。可是，当艺术家们来到了延安，战斗与革命的对象是否包括革命队伍内部中的问题？一开始，艺术家就是这样理解的，许多艺术家用漫画的形式对延安存在的"主观主义、教条主义、党八股、恋爱、开会、不遵守时间、乱讲自由、自高自大、小鬼、干部生活、学习、工作等不良现象"进行批评与讽刺。

1942 年 2 月 15 日至 17 日在延安军人俱乐部举办的"蔡若虹、张谔、华君武联合漫画展览"正是这样的目的。艺术家们甚至很天真地在 2 月 15 日的《解放日报》上发表了《讽刺画展的"作者自白"》："为了画展的举行，我们很高兴，只有在这样的社会中，能让我们指出它的缺点——也就是我们大家的缺点——而不致得到压迫和迫害。我们为什么不应该对这社会有更高的热爱呢？我们就将以这次的画展来表达我们的热爱。"对漫画非常熟悉的江丰在发表于当天的《解放日报》的《关于"讽刺画展"》中支持三位艺术家的观点："照镜子的人，如果在镜子中发觉了自己脸上的污点，希望不要埋怨镜子，应该埋怨自己洗面。"70 多幅有趣的漫画吸引了很多观众，以至展览增加了时间，并在 3 月进行了巡回展览。作为延安领导人的毛泽东、王稼祥、叶剑英、林彪以及中共哲学家艾思奇都参观了展览，这是春天发生的事。夏天，当三位画家在枣园与毛泽东见面时，他们似乎已经感到自己在春天的展览是一次错误。毛泽东以华君武的《1939 年所植的树林》为例，告诫画家不要因为局部问题而否定全体，对人民的缺点不能冷嘲，鲁迅的杂文不也叫"热风"吗？严重的是，毛泽东认为漫画本身就有局限性和片面性。[15]华君武(1915—)于 1938 年到达延安。之前他在上海对德国漫画家普劳恩的连环漫画《法特和佐恩》颇为欣赏。同时，他还对前沙皇官员乔杰·萨帕杰尼柯夫以后更名为萨帕祖的作品非常入迷，后者从 1925 年开始到 1949 年在《中国北方新闻日报》供职。蔡若虹(1910—2002)是参加了"延安文艺座谈会上的讲话"的会议的艺术家之一，曾经是左翼美术家联盟的成员之一。在到达延安之后的一段时间里，他以来自上海漫画圈子里流行的夸张手法与讽刺性的内容来表现他看到的问题。他的一些作品让人联想到格奥尔格·格罗茨，例如 1937 年作的《霞飞路》。可是，在延安，当他听到毛泽东反驳

“还是杂文时代”的观点时，“心里一动，对照自己讽刺画展中的作品有否站到敌人的立场上去了呢？我找出了两张，一张讽刺老红军待人接物不礼貌行为；一张讽刺统一战线。我很痛恨自己，觉得这是我生活中的污点，发誓一定要改正错误……”[16] 既然党的领导人认为漫画在延安不是一种好的艺术形式，蔡若虹以后完全放弃了漫画创作。



15-2　美术系教师王式廓、蔡若虹、马达、王曼硕、力群、胡考、江丰、华君武、胡蛮

1942 年 5 月 2 日，毛泽东以“引言”开始了“延安文艺座谈会上的讲话”。在 23 日第三次讲话之前，延安的空气仍然不是纯洁而单一的。张仃还在 5 月 12 日的《解放日报》上发表了《漫画与杂文》。此时的张仃显然还坚持漫画的特别作用——无论针对外部还是内部的什么问题，他一开始就用希特勒反对漫画的历史事实来提醒漫画的重要性与特殊性。他把漫画比作杂文，他认为漫画与讽刺文学存在着本质上的一致性。他还特别解释了“讽刺的价值，在于反映客观的现实”，最后他说：“漫画和杂文是最好的匕首，要想在自己的一群身上，作为割病疗毒的工具，决定于使用者的本领和态度。”他特别强调：“我们要这样的战士。”[17] 张仃是早年在监狱里开始漫画创作的，正是因为社会与现实的黑暗，迫使他成为批判政府当局的漫画家。到了延安，张仃被告知讽刺的对象发生了根本的变化，这里是革命的圣地，只有国民党政府才应该是被讽刺的对象。这里只要“热风”而不要“讽刺”。23 日之后，张仃不再为漫画作任何辩护。

以后的延安漫画在题材上发生了变化，问题的针对性主要不是“内部”，讽刺的对象被要求集中在“侵略者、剥削者、压迫者”，并将日本帝国主义和国民党作为揭露的主要对象。同时，各解放区的漫画宣传仍然非常普遍，新四军的许多画报如《苏中报》、《苏北画报》、《火线画报》、《大众画报》、《前卫画报》都是发表漫画的阵地。吴耘、江有生、涂

克、王流秋、费星、王德威、李劫夫、徐灵、吕蒙都是这个时期活跃的漫画家。在题材和表现方式上所体现出来的直接性和通俗性,使漫画的宣传功能得到了充分的发挥。由于对工作宣传广度上的要求,漫画家经常使用木刻做漫画,以便印刷散发,许多作品在风格上介乎版画与漫画之间,我们在涂克的《木刻头像三幅》、彦涵的《切断敌人的"血管"》这类作品上可以看到,画家创作出了一种特殊的木刻漫画的样式。

1942年5月,这正是毛泽东通过《讲话》对延安的文艺进行整顿的时候。从黄河前线回到延安的庄言、马达和焦心河举办了一次三人联展。延安唯一坚持画油画的画家庄言(1915—2002)将他们参加鲁艺河防将士慰问团在前线看到的山川、田野、窑洞、农民的风情通过简洁的构图和油画色彩给予了轻松的表现。像《延安军马房》、《陕北好地方》、《青涧美丽石窑山村》、《陕北庄稼汉》这样的作品在延安并不多见。可是,重要的不是画家使用了油画颜色,在毛泽东已经提醒了延安艺术家必须清楚服务和表现的对象的情况下,这种来自法国现代主义的表现在趣味上给人的感觉已经非常地格格不入。庄言是《保卫延安》画刊的主编,但是他的绘画被认为表现了与前方打仗没有关联的田园风光和形式主义,江丰、胡蛮明确地指出,展览暴露出了一个"错误倾向"。尽管庄言提醒大家"战争生活并不排斥色彩和形式",但是他没有回答清楚在这个艰难岁月中的人们究竟需要什么样的"完美的效果"。江丰非常坚定地批评庄言的艺术思想,他对仍然沉迷于马蒂斯、毕加索的色彩和形式的艺术家说:"在延安公开提倡这种脱离生活、脱离人民、歪曲形象,并专在艺术形式上做工夫的所谓现代派绘画是错误的。"[18] 整风运动中,"资产阶级"这个词的前面无论是"大"还是"小",都是被批判的对象,所以来自资本主义的西方的现代主义艺术很自然地成为被摈弃的东西。庄言用简明的色彩表现的边区风情,有军马、农妇、山村和陕北青年的形象,画家自信这些都是反映了生活与人民的艺术,他天真地认为,生活就是看到的那些东西,尤其是在革命根据地四处可见的那些内容。可是,"太美丽"的内容让人不安,战争时期没有这样的平和与"美丽","美丽"在延安这个时候的情境中只属于资产阶级。那些具有政治敏感性的人们也批评说:画家像马蒂斯、毕加索那样玩弄色彩和形式显然是错误的。尽管参展画家庄言、焦心河的确对凡·高、高更而不是马蒂斯更为喜爱,甚至很快作为共产党艺术家典型的画家古元也曾经模仿高更——他用水彩画过一些作品,但是,当这些色彩强烈、构图概括的绘画遭到批判后,延安的现代主义就迅速销声匿迹了。曾经在"左翼"时期发展出来的"现代木刻"风格在延安的政治气候中,也渐渐演变为更加民间化的语言。[19]

江丰的回忆概述了延安木刻艺术家的主体以及木刻艺术在延安的发展:

> 延安的木刻,是在承继30年代鲁迅先生苦心培育的新兴木刻的革命传统的基础上发展起来的。这新兴木刻的革命传统带到延安来,主要是通过一批30年代活动于上海的左翼木刻家。自1936年至1940年间,相继到达延安的温涛、胡一川、沃渣、江丰、马达、陈铁耕、黄山定、张望、刘岘、力群等,除温涛于1938年离开延安之外,他们都以鲁艺美术系(后来扩大改称美术部)为活动阵地,将新兴木刻的创作经验直接传授给青年一代。[20]

鲁迅仍然是延安艺术的精神领袖,不过,艺术家在延安面对的是一个积极而充满

革命气氛的现实。这样，艺术家木刻刀下的题材与形象就与表现压抑、控诉与反抗的“左翼”时期不同。鲁迅曾经提倡的“素描”渐渐被民间的单线给替代，“左翼”木刻的表现主义的风格为传统的年画所改造。

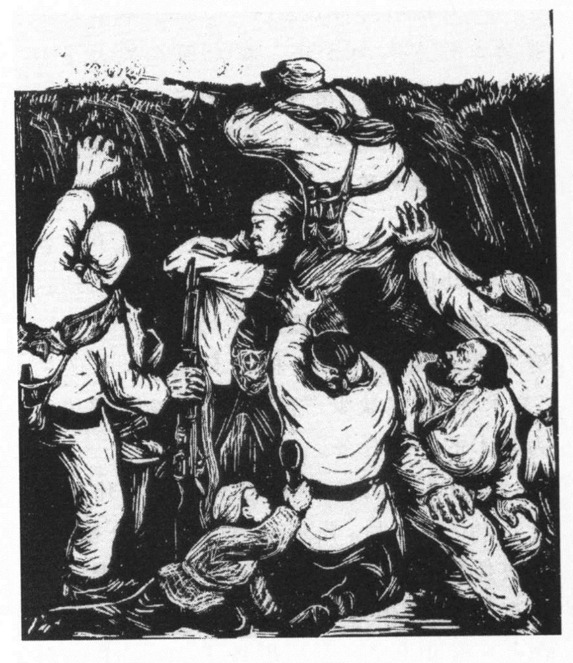
最初在国统区，江丰、李桦、力群、新波、曹白、野夫、陈烟桥、林夫等人发起筹组了“第三回全国木刻流动展览会”，但“八·一三”淞沪抗战爆发导致展览不能在上海举行。江丰携带作品随上海文化界救亡总会从上海退往武汉，仍然一路举办展览。在到达这个暂时的后方城市时，胡风以《七月》杂志社为主办单位协助江丰展出了这些作品，之后江丰又将作品携带到了延安。江丰携带到延安的200多幅版画作品成为延安美术工作者难得的范本，在这个革命圣地，艺术家和学生们几乎看不到更多的艺术书籍和画册，所以，这些汇集了全国版画家在技术与风格上具有示范作用的作品成为延安木刻家和学生学习版画的教材。[21] 江丰从“左翼”时期就参加革命，他属于较早到达陕北的第一代版画家，在延安，他将精力放在了组织与教育上，担任过鲁艺美术部主任和边区美协主席。他也是较早提倡向民间年画学习的人，他的《保卫家乡》、《念好书》这样的版画就采用了年画形式。

延安仅仅是中共革命根据地的中心。在1936年底之后，根据地的发展是迅速的，1938年9月至11月召开的中共中央六届六中全会号召大家到抗日前线去。1938年的冬天，以胡一川为团长，罗工柳、彦涵、华山为成员（后来又加入了陈铁耕、杨筠）的鲁艺木刻工作团越过被日军封锁的黄河，到了太行山敌后根据地，日军不断扫荡的炮火以及没有稳定的吃住条件构成了许多文艺工作者的基本工作情境。按照胡一川的说法，成员们希望木刻工作团成为一支“轻骑队”，以流动的方式进行展出。木刻工作团将江丰从上海带来的200多幅作品举行了“全国木刻展览会”，胡一川告诉我们：“从1938年冬自延安出发到1939年春，主要的工作方式是举办流动展览会。我们先后曾在晋西115师政治部、蟠龙村、双池镇、决死第二纵队、沁县铜川中学、长治县莲花池、决死第三纵队等地开过7次展览会和4次座谈会，在长治县出版的《战斗日报》上出过一期专刊，使太行山区敌后广大人民第一次看到了全国的新兴木刻。”[22]

可是这些作品在表现风格和题材上与实际的观众需要有明显的距离，“群众喜欢看有头有尾的木刻连环画和套色木刻”[23]。这样的情况提示了作为战士的画家直接制作反映战争现实的作品。他们在参与战斗的同时，还创办了《敌后方木刻》的报刊、年画木刻工厂，画家们很快就熟悉了民间趣味的内容并创作了大量使一般民众能够理解的作品。例如胡一川的《开荒》、《军民合作》，罗工柳的《一面抗战，一面生产》，彦涵的《抗日人民大团结》等。这是延安艺术家的艺术向民间趣味很自然的倾斜。渐渐地，画家们将绘画看成是一种有效的宣传工具，他们甚至制作了传单式的图画宣传品在夜晚散发到敌占区进而碉堡附近，通过简明易懂的手法感化伪军（《身在曹营心在汉》）。

《身在曹营心在汉》的作者彦涵（1916—）出生于江苏省东海县富安村的一个贫困家庭。彦涵于1935年底到了上海，并考上了杭州国立艺专。舅舅家的管家陈佛生的一句话影响了彦涵一生：“既然你选定了艺术的道路，我送你一句话：你不要去画风花雪月，而要去画沧海桑田。”国立杭州艺专西画和中国画的系统训练，为他的艺术提供了坚实的基础。1937年，中日战争全面爆发。彦涵随艺专沿钱塘江开始向西转移。在贵

溪期间,彦涵受奥斯特罗夫斯基《钢铁是怎样炼成的》一书的影响。到达长沙后,他聆听了中共湖南省委徐特立的报告,开始向往延安。1938 年夏天,彦涵徒步十一天走了 400 公里,到达了延安,随即进入了鲁迅艺术学院美术系学习。1938 年 11 月,即结束鲁艺学习的三个月后,彦涵参加了以胡一川为首的"鲁艺木刻工作团",随军开赴太行山抗日前线。1938 年 12 月,彦涵随部队到达晋东南八路军总司令部驻地潞城县,并在沁县铜川中学举办木刻展览,在北村与胡一川、华山等人开展木刻创作活动。在《新华日报》的工作期间,彦涵为《敌后方木刻》的副刊绘制了相当数量的报头和插图。也就是这一年的冬天,彦涵等人完成了一种新的艺术形式:"新年画"。早年对戏剧的爱好使他熟悉了传统的艺术样式,为他创作"新门神画"奠定了无意识的基础。以瓦解伪军士气的新年画《身在曹营心在汉》就表现出戏曲脸谱化的特征。彦涵这一时期"新年画"的代表作品是《保卫家乡》,"新门神画"是《军民抗战》。彦涵有过特殊的战争经历,他接受过有生命危险的军事任务,目睹过战友的牺牲,经历了扫荡与反扫荡的艰苦岁月,所有这些构成了他对战争生活的敏感性,他完成的战争题材作品具有亲历其境的效果。1943 年 1 月,彦涵夫妇终于从前线回到延安鲁艺。作为美术系的研究员,彦涵开始了新的艺术时期。他通过木刻记载那艰苦的岁月和战争的场景:《当敌人搜山的时候》、《把她们藏起来》、《不让敌人抢走粮食》、《奋勇出击》、《护送伤员》、《来了亲人八路军》以及 16 幅的木刻连环画《狼牙山五壮士》都是这个时期完成的。彦涵的作品几乎可以被认为是抗战时期和之后几年里的历史的图像文献,他于 1947 年冬天土改运动完成的《诉苦》和《豆选》,成为了这个时期木刻艺术的经典文献。



15-3 彦涵 《当敌人搜山时》 1943 年
木刻 37.5×27cm

1940 年的春节,木刻工作团的成员胡一川、杨筠将赶制的数千张新年画放在襄垣县西营镇集市中摆摊销售,赶集的老乡将新年画抢购一空。[24] 老百姓喜欢的艺术很快被指示散发到重庆。2 月 7 日,收到新年画的八路军副司令彭德怀给画家们写了一封给予充分肯定的信:

> 这次你们勇敢的尝试可以说是已经取得了初步的成功。许多艺术工作者口喊着大众化,实际上并没有真正做到,而你们则已经向这方面走进一步了。
>
> 我们马克思主义者认为,脱离了时代要求,不反映革命现实的作品,是没有并且也不会有艺术上价值的。目前中国艺术工作者的主要任务在于加紧的批评的接受与发展民众的艺术形式,充分反映抗战中人民的要求,成为动员民众一支强有力的力量。为

了创造民族艺术，这也是必要的。

……在动员群众当中，必须采取各种各样的工作方式和方法。在中国人民大多数是文盲的条件下，图画宣传更占了重要的地位。我诚恳地希望你们不断地进步，并且祝你们不断的成功！[25]

彭德怀的书信表明了这个时期中共领导人的共同感受，即在一个十分落后的地区与艰难的时期，尽可能地接近民众理解力的努力是必须的。在这样的环境下，所谓的"艺术性"的确缺少广泛的民众基础，宣传成为艺术的主要任务。

没有人认为这样的艺术工作有什么不好，1940 年以后，晋东南有了鲁艺分校，陈铁耕任副校长兼美术系主任；接着调来的教师有邹雅、黄山定、刘韵波、赵在青等。他们创办文化俱乐部、木刻训练班，培养美术和版画工作者。期间，他们将在前方制作的作品带回延安举办了"前方木刻展览"，并参加了 1941 年 8 月由陕甘宁边区美术工作者协会举办的"1941 年美术展览会"，胡一川以报告的形式对延安的同人介绍了他们是如何在前方改变自己的艺术语言以适应民众与抗日需要的，在介绍中，民间形式和民族风格成为艺术家们关注的问题。1942 年夏，鲁艺分校停办，木刻工作团的成员陆续回到延安。

画家们在前线遭遇的民众欣赏习惯问题在延安就存在着，来自新兴木刻的西方风格一开始就不被延安民众所接受。蔡若虹记述了关于"阴阳脸"最为典型的对话：

"你看看我的脸上，这半边不是比那半边亮一些吗？那半边不是比这半边黑一些吗？"

"我知道，我看得见。"

"我这鼻子下面，我这下巴下面，不是黑乎乎的一片吗？"

"我看得见。"

"那为啥我画出来你还说是阴阳脸呢？"

"看得见的，不一定都要画出来嘛！"

"为啥不画出来？"

"不好看，不美。"[26]

结果，延安的木刻家们开始在作品中减少过分的阴影，将素描与单线相结合，以至产生的风格被木刻家们称之为"延安学派"。这个时候，西方的写实主义语言与风格在中国的时间不过二十年左右，城市里的观众经常能够见到的写实绘画更多的是表现细腻的油画和素描。中国人的欣赏习惯正在发生改变，在这个改变的过程中，相关联的知识构成了观众观看、理解"黑白关系"和"灰色调"的基本背景。事实上，普通民众和那些缺乏对西方绘画欣赏习惯的人关注的更多的是人的脸部，传统的年画和民间绘画从来是单线描绘人物的形象，而这样的习惯在农村根深蒂固。所以，在延安民间化和民族化进程的初期，主要表现为如何让普通民众能够看懂画面，艺术家们仅仅是在这个过程中向民间习惯靠近。

1939 年，江丰在他的作品《保卫家乡》，沃渣在他的《五谷丰登》中套用了民间门神形式，他们仅仅是将新的生活内容放进旧的形式里，用彩色油印出 40 多份，通过鲁艺春节宣传队散发给农民，让他们张贴到农家大门或室内正堂墙壁上。之后，江丰又在《念好书》，沃渣又在《春耕图》中使用传统年画的线条将人物和景物描绘成农民习惯的造型。这样的方法影响了很多延安画家。

《延安文艺座谈会上的讲话》之后，木刻家们进一步推进了早在之前就已经符合其精神的创作实践。由于鲁迅的教导，他们对艺术作为斗争武器的特征非常清楚，现在，

《讲话》更加强了他们对表现内容与服务对象的认识。曾经的“木铃木刻研究会”成员力群(1912—)在1962年回忆《讲话》的影响说:

《讲话》之后,又经过了整风,在“鲁艺”的同志们中间普遍加强了“阶级观点”、“劳动观点”、“群众观点”,并加强了和当地农民群众的联系。我们每个人都学会了纺线,并学会了修理纺车,对纺车发生了浓厚的感情。这对于我创作《给群众修理纺车》这幅木刻准备了极其有利的条件。毛泽东同志在他的《讲话》中提出了“知识分子要和群众结合,要为群众服务”,要“俯首甘为孺子牛”,我的这幅木刻就是企图表现这种主题思想的。[27]



15-4 力群 《饮》 1940年 木刻
19.2×13.8cm

力群的艺术早年受梅斐尔德、麦绥莱勒风格的影响,三十年代制作的《三个受难的青年》、《流民》以及《日寇武装走私》无论在思想还是风格上都给人印象深刻。以后力群在延安的作品《延安鲁艺校景》“给人们留下深刻的记忆,至今大家还在谈论”。[28]只是,力群的木刻技法在1942年之后的确发生了明显变化,套色木刻《丰衣足食图》就使用了民间年画的形式,当这件作品无论在延安还是在重庆受到普遍欢迎和关注时,力群体会到了“群众观点”的好处。可是,正如艺术家自己知道的那样,重庆的观众希望看到延安的气象,而延安的农民则希望了解自己生活的美化。他以后说,在到达延安初期尤其是“讲话”之前,自己的作品都是“东拼西凑”,或者“软弱无力的”。[29]力群这个在若干年后对自己30年代的艺术的否定是不真实的。事实上,力群的同事与战友对他三十年代的艺术给予了充分的评价。李桦在为力群写的文章(1980年6月)里更多地是强调了画家的艺术与风格:

艺术作品决不同于政治文告,它必须通过完美的形象和艺术的技巧,来为人民大众服务。所以力群也十分注意艺术形式的探索,他的木刻选择优美的想象和简练的色彩,创造独具风格的纯朴的艺术语言,使观众通过美的享受、潜移默化地、感染到他所传播的高尚的感情和进步的思想。这是力群木刻的特点,也是力群艺术的成就。

李桦在80年代初期敢于使用这些在《讲话》之后显得非常不合适的关于风格和美的词汇是可以理解的,1976年之后,画家终于能够说出一些关于艺术形式的问题。[30] 1938年在第三厅工作时与力群结识的王琦,于1980年9月写到力群参加1942年“第一届双十全国木刻展览会”的作品时也

是这样表述的：

> 作者善于吸取外国版画各家之所长，为自己所要表现的不同题材和主题思想服务，而且善于把一般绘画的素描关系转化为版画的语言，保持了木刻艺术的特点。《延安鲁艺校景》对于光影的巧妙处理，黑白部位的妥善安排以及刀法的熟练运用，我认为都堪称完整之作。《饮》画面上人物的肌肉解剖和明暗色调的变化，都有细致生动的刻画，人物虽然是侧面，却表现了陕北农民的显著特征。[31]



15-5 力群 《帮助群众修理纺车》 1945年 木刻 13.9×19.1cm

作为一个经历过并且非常熟悉三四十年代木刻艺术历史的艺术家，王琦在这些评语里使用的词汇和意图与力群当年在延安所面临的实际情况并不吻合。这时的延安，重要的不是明暗"光影的巧妙处理"，或者"木刻艺术的特点"，而是一种是否将自己的艺术让农民看懂并且认为"好看"，或者这些技术和方法如何与民间趣味相结合。王琦说到的力群的这些作品应该不是延安农民真正最需要的作品。像《饮》这样的"结实的"素描版画，与延安提倡的"民间化"没有什么关系。

出生于山西省灵石县的力群无疑是三四十年代重要的艺术家之一。他于1931年考入国立杭州艺术专科学校；1933年与艺专同学组织"木铃木刻研究会"，9月参加"中国左翼美术家联盟"；1936年11月，与江丰和野夫等人组织"上海木刻工作者协会"并发表拥护共产党联合抗日主张的宣言；1937年，在上海"八·一三"之后，力群参加上海救亡演剧队第六队；1938年，力群由安徽到武汉，任第三厅艺术处美术科科员，6月12日与马达、刘建庵组建中华全国木刻抗敌协会；1939年到延安；1940年任鲁

艺美术系教员;1941年11月加入中国共产党,次年,力群参加了"延安文艺座谈会",之后,力群的艺术开始朝着民间化和通俗化的方向变化。力群的经历代表了这个时期城市的部分艺术家在人生和艺术上的选择。

1942年冬天,延安艺术家成立了年画研究组。而事实上,当《讲话》的思想被全面贯彻的时候,延安艺术家对民间与民族形式的探讨成为普遍的风气。版画家们搜集传统木版书籍的插图、民间灶画、门神、年画、皮影,他们甚至收集陕北窑洞的窗花剪纸。在表现上,他们使用门神、灶画的形式;在印制上,他们利用民间水印。1942年以后,戚单的《读了书又能写又能算》、张晓非的《人兴财旺》、力群的《丰衣足食》、彦涵的《军民合作》、马达的《拾粪》、陈叔亮的《全家福》、古元的《拥护咱们老百姓自己的军队》等,都是在1942年以后出现的"延安学派"的作品。古元和夏风等人还利用陕北民间剪纸简洁、拙朴、明快的风格,创作了清新的"木刻窗花"或"剪纸窗花"。

在延安的美术活动中,街头墙报、壁报,如《桥儿沟画报》、《大众画报》、《街头画报》成为木刻版画的阵地。艺术家们还通过直接散发或发行的画刊和带有情节的木刻连环画,进行他们的美术宣传。艺术家们的工作是有效地配合边区所有的政治活动与运动——大生产运动、减租减息、扫盲运动、卫生运动、植树运动等等,作为文盲的农民能够通过这类图画看明白画家要说明的道理,而版画正是这类宣传画的主要的并且是有效的形式。

解放区的艺术影响并不局限于革命根据地。共产党在国统区的政治宣传阵地《新华日报》经常发表延安版画家的作品。早在1939年,鲁艺就已经不断收到王琦等主编的《战斗美术》,这份杂志发表的作品中也包含了鲁艺的版画作品。1942年,中国木刻研究会在重庆举办了一次"全国木刻展览会",抗战时期国共合作的条件使周恩来有可能从延安带来版画家们的作品。在这次引起国统区美术界甚至文艺界关注的展览里,有包括胡一川、江丰、沃渣、古元、彦涵、力群、夏风、罗工柳、马达等在内的50多幅作品。徐悲鸿在参观了展览后,在发表于重庆《新民报》(1942年10月18日)题为《全国木刻展》的文章里,多少带有一丝嘲讽的口气提示人们,那些在国统区的"右倾"艺术家会因为一种习惯性的认识而轻视木刻,但并不是只有"左"倾的人才爱好木刻。他对古元的评价表明了自己的态度:"我在中华民国三十一年十月十五日下午三时,发见中国艺术界中一卓绝之天才,乃中国共产党中之大艺术家古元。"徐悲鸿在文章里对古元的《割草》给予的评价让人多少有些吃惊:"古元之《锄草》,可称中国近代美术史上最成功的作品之一,吾愿陪都人士,共往欣赏之。"事实上,徐悲鸿在延安而不是重庆的艺术里看到了精致的写实作品,在条件异常艰难的北方农村,能够出现像《割草》那样有趣的写实木刻的确让他吃惊。在发表于重庆《时事新报》(1943年3月15日)的文章《新艺术之回顾与前瞻》里,徐悲鸿最后又在提及古元时说到写实问题:

> 吾于是想念木刻家古元。彼谨严而沉着之写实作风,应使其同道者,知素描之如何重要。总而言之,写实主义,足以治疗空洞浮泛之病,今已渐渐稳定。此风格再延长二十年,则新艺术基础乃固。

可是,徐悲鸿缺乏延安的情境逻辑,他不知道他的表现素描效果的写实方法正好被认为不适合于延安的观众,也不适合延安的政治需要。1942年5月之后,延安艺术

家纷纷向民间学习，所谓的“谨严而沉着之写实作风”让位给朴实、生动的民间造型，古元很快也转变了他的风格。尽管如此，徐悲鸿对古元的评价本身给予了延安艺术家最大的欣慰。

古元（1919—1996）是1938年秋天从广东奔赴延安的。他开始在陕北公学读书，翌年进入鲁艺第三期学习。1940年2月毕业后，被派往延安县川口区碾庄乡实习。在与乡政府基层干部和普通农民共同工作和生活中，古元从事着最为简单的知识传授，例如制作看图识字画片。他完成的《牛群》、《羊群》、《锄草》和《家园》中的动物形象让农民高兴之至——农民看到画中的动物就是自己家的。不过，写实艺术受到的首肯范围仅限于此，当农民看到“阴阳脸”时就出现了理解问题。1942年，他回到鲁艺工作。次年他制作了《减租会》。艺术家对人物的处理采用了农民容易理解的线条造型，平面的构图、形象的刻画以及朴质的刀法，使作品表现出稚拙的生动。尽管题材表现冲突的内容，但是，在风格上与“左翼”作品中的“反抗”相比显出温和的气氛。在画里，古元非常小心地保留了写实的要求，他将桌后人物的下半部分通过表现阴影的排线推后，在受控制的空间里使用黑白灰，例如用黑色衣服来调整构图。古元的作品受到延安领导人的推崇与赞扬，陆定一于1943年2月10日发表在《解放日报》里的《文化下乡》告诉人们，古元的作品之所以值得提倡，是因为这些作品是画家接近农民群众之后的结果，他的《向吴有看齐》“是整风运动在艺术领域的一个大收获”，陆定一提醒城市里来的艺术家：“如果他们不赶快深入群众，向群众学习，就会自然而然孤立起来，即使他本心非常反对资产阶级的‘象牙之塔’。”[32] 从1942年至1945年间，古元完成了一系列表现农村生活的作品：《排戏》、《结婚登记》、《离婚诉》、《马锡五调解婚姻诉讼》，包括用年画形式完成的《拥护咱老百姓自己的军队》等，这些作品显著的特征是将“左翼”时期的写实和现代版画风格进行了民间化的改造，他减少阴刻，以传统阳刻为主要技法，形成了一种有写实基础、但表现出民间风格的现代版画。



15-6 古元 《减租会》 1943年 木刻 13.5×20cm

无论如何，抗战时期延安的艺术家以战士的姿态从事着艺术工作，与那些生活在国统区的画家不同，他们更多地面临着生命的威胁。可是，战斗的岁月给他们留下的记忆是难忘和充满革命诗意的，在无数次艰难困境与炮火中，生活与工作在共产党领导下的解放区的艺术家创造了20世纪一个特定历史时期的艺术历史，在李桦、李树声、马克编辑的《中国新兴版画运动五十年》里的《中国新兴版画运动五十年大事年表》中，从1938年至1945年抗战结束期间关于延安部分的内容，可以作为我们的基本历史线索和细节的提示：

1938年

10月1日　由毛泽东、周恩来、林伯渠、徐特立、成仿吾、艾思奇、周扬发起，鲁迅艺术文学院在延安成立。

鲁迅艺术文学院设文学、音乐、美术、戏剧四个系。木刻家沃渣任美术系主任。江丰、胡一川、陈铁耕、马达任教员。

鲁迅美术系为了使木刻作品和群众见面，创办《街头画报》张贴在延安的各城门口。

1939年

1月1日　《新华日报》（华北版）在晋东南创刊。鲁艺木刻工作团团员先后调到报社工作，他们应报纸所需，经常创作报头木刻，社论插图，通讯报道插图，政治漫画木刻，以及木刻连环图画等。

2月　江丰、沃渣自制自印的套色新年画《春牛图》和《保家卫国》，供鲁艺春节宣传队分送农村张贴。

3月3日　晋察冀边区美术界协会分会在阜平县成立，到会的有西北战地服务团、抗敌剧社和其他美工人员。

6月　延安鲁艺部分师生出发去晋察冀，成立分校。美术系同往的有沃渣和陈久等。

10月　赖少其到达皖南参加新四军，主编《抗敌画报》，改用木刻印刷。当时新四军战地服务团美术组创作了《新四军军歌》等木刻，手拓了100本对外宣传，并将一部分交由史沫特莱带往美国。

1940年

1月　力群和安林由第二战区民族革命艺术院到达延安。力群任鲁艺美术系教员，安林任鲁艺研究生。在这之前，刘岘也来鲁艺美术系任教员。

1月　晋东南成立鲁艺分校，校长李伯钊，副校长陈铁耕。美术系设有木刻课程。

1月　朱德总司令在晋东南前线总司令部召开部队文艺工作者座谈会，其中有鲁艺木刻工作团全体成员参加。

1月　晋东南鲁艺木刻工作团胡一川、陈铁耕、罗工柳、彦涵、杨筠等在春节前创作了一批木刻新年画，计有：《保家卫国》、《军民合作》、《参军》、《春耕图》、《纺织图》、《支援前线》等，受到彭德怀副总司令书面表扬和群众欢迎。同年春，调来了邹雅、黄山定、刘韵波、赵在青等，他们也创作了一批木刻新年画。

10月　秋　胡一川带领鲁艺木刻工作团赴冀南工作，培养了一批木刻干部并建立木刻工场，创作了一批木刻新年画。

同时期成立晋东南鲁艺分校木刻工场，彦涵任场长，创作了很多木刻新年画、领袖像、连环画、政治宣传画等。

1941年

1月4日　皖南事变爆发，在交战中张祖尧牺牲，赖少其、邵宇被捕。

皖南事变后，在盐城成立了鲁迅艺术学院华中分院，莫朴任美术系主任；在淮南成立了新四军抗大八分校美术系，吕蒙任系主

任，其中有杨中流、黎鲁。当时在淮南的还有吴耘、姚容、亚军、米纳等人。

沈柔坚、项荒途等在盐城新四军的“抗大”工作。芦芒在《江淮日报》社工作，为报纸创作了许多木刻作品。

春 在山西建立了晋西北木刻工厂，李少言、黄再刊、黄薇、赵力克、刘亚挺、陈岳峰等参加工作，出版了着色年画，水印套色木刻领袖像，木刻连环画，宣传画及《晋西北大众画报》。

6月16日 晋察冀边区第一届文代大会正式开幕，沃渣、金肇野任常委。

8月16日 陕甘宁边区美协举办的1941年美术展览会在延安文化俱乐部与军人俱乐部举行，内容有绘画、雕塑、木刻、漫画以及鲁艺木刻工作团从前方带回的水印套色木刻年画等共600余件。并有延安的木刻家江丰、古元、力群、刘岘、马达、焦心河、夏风等人的作品参加展出。

11月18日 晋察冀边区美协于边区第二届艺术大会结束后，将大会作品精选一部分流动展览于冀中，计有木刻、漫画、宣传画、连环画等160幅。

1942年

1月1日 边区美协在延安军人俱乐部举办《反侵略画展》，展品47件。

1月17日 鲁艺实习工作团90人，出发分赴陇东、三边、关中、绥德、安塞、鄜县及延安附近农村、工厂、部队去工作。

1月29日 晋察冀边区文化界抗日救国联合会和鲁迅文艺奖金委员会悬奖征求艺术作品揭晓，应征作品400件，入选百余件。

2月19日 中国木刻工作作者江丰、沃渣、胡一川、李桦、王琦、古元、力群、彦涵、鄞中铁、卢鸿基、马达、张望、新波、陈烟桥等50余人致函苏联版画家，表示对苏联伟大卫国战争的热情支持。

2月 赖少其、邵宇从上饶集中营越狱，回到苏中解放区。赖少其在《苏中报》负责副刊编辑，在报上经常发表木刻作品。在淮南地区，吕蒙、莫朴、程亚军合作木刻连环画《铁佛寺》111幅。

5月2日 延安召开文艺座谈会，毛泽东同志到会并发表了重要讲话。

5月 太行区反扫荡中，青年木刻家赵在青被敌人包围，跳崖壮烈牺牲。乔云（印画的青年工人，年仅15岁）亦在敌人扫荡中光荣牺牲。

7月 晋东南鲁艺分校迁往晋绥边区，随即停办。一部分木刻工作者陈铁耕、彦涵、黄山定等回延安鲁艺美术系工作。

7月12日 晋察冀边区文联首次公布了边区鲁迅文艺奖金获奖作品名单共13件，其中有木刻作品两件：《八路军铁骑兵》（沃渣作）和《日兵之家》（徐灵作）。

8月2日 荒烟、余白墅为筹募木刻工场及木研会基金在江西赣南博物馆举行木刻展览会。

8月16日 晋察冀边区文联公布第二次鲁迅文艺奖金获奖作品，计有木刻《运输队》（陈九作）和《村干部会》（秦兆阳作）。

1943年

1月13日 《新华日报》发表评论文章《全国美展所见所感》，揭露国民党政府教育部主办的《第三届全国美展》，将富有抗战内容的木刻作品48幅陈列于没有阳光的楼梯底下的恶劣做法。

2月10日 延安《解放日报》发表陆定一写的《文化下乡》一文，评介了古元木刻。

5月5日 木刻家陈九在边区抗敌剧社工作，于敌人扫荡战斗中，在阜平山被俘，为敌寇杀害，时年27岁。

7月 唐炎（唐世茂），晋察冀边区美协

委员，随军区政治部到冀热辽边区编印《抗敌画报》，不幸在冀东反扫荡中与日寇相遇，在和敌人激烈搏斗中，弹尽粮绝，壮烈牺牲。

8月　赖少其、涂克、杨涵、江有生、邵宇在苏中二分区《滨海报社》编文艺副刊，刻了许多插图及报头，由赖少其倡议组织木刻同志会，并写了一本《第一幅木刻》的小册子，油印了100本。

8月　王流秋、江有生、丁达明、洪藏等先后到苏北，胡考主编《苏北画报》。

秋冬之交　太行山地区美术工作者刘韵波在中条山组织木刻稿件时遇敌，奋起反抗，寡不敌众，壮烈牺牲。

时间不详　项荒途在1943年苏北反扫荡中和爱人一起转移阵地时，牺牲在敌人的刺刀下。

12月14日　西北局宣传部召开边区一级宣传会议，在会议上曾决定出版年画，作为新年和春节拥军及拥政爱民运动中的宣传品。

1944年

冬　《陕甘宁边区文教展览会》和《边区建设展览会》在延安举行。

在这两个展览会中反映边区军事、经济、文化等成就的美术作品达3545幅，是发动美术家100名以上集体创作的成绩。有连环画、木刻、图表、劳模像、布画和剪纸等。

冬　延安鲁艺美术系刻印木刻套色年画二三十种，主要由晋东南返延安的鲁艺木刻工作团创作的。

冬　在晋绥文联领导下进行的年画创作9种，其中一部分获得边区"七七"文艺奖金。

时间不详　华北联大迁至平山，晋察冀边区文联美协改组，沃渣任主任，徐灵、丁里、钟惦棐等为理事，确定在艺术节举行第二次边区美展，展出大型木刻《三八节的早晨》和《拥军优属》等作品。

1945年

8月　鲁艺工作团到东北。

9月2日　日本帝国主义无条件投降，中国抗日战争和第二次世界大战宣告结束。[33]

这些枯燥的记录给我们恢复历史的记忆提供了帮助。尽管战争本身不是艺术特殊性的唯一理由，但是，特殊的战争环境产生出来的那些"艺术"、"美术"或者"绘画"成果构成了这个时代最重要的象征。除了木刻运动，无论使用传统工具继续从事中国画实践还是少数油画家的实验成果，都无法代替延安地区富于活力的艺术。正是那些看上去与城市艺术家的工作和展览环境迥异的延安农村和边区，产生了与战争和革命直接联系的艺术，中共有效地组织了众多愿意献身民族解放的年轻艺术家，使他们在充满理想和牺牲精神的状态下献身抗战艺术。在很大程度上讲，中共领导下的抗战时期的艺术的确是在炮火与鲜血中产生出来的。[34]

我们已经在前面的大事记中看到，远离延安的各个根据地的艺术与根据地中心没有失去联系。尽管游击战以及频繁的战斗给江苏、安徽、湖南、湖北等八省的新四军中的版画家造成了比延安更困难的局面，但是，在新四军各根据地工作的画家的工作方式非常灵活，并且与战争时期的根据地生活紧密结合，例如他们为新四军刻臂章、领章，为根据地刻钞票和邮票。马达从延安鲁艺到了新四军晋冀鲁豫边区后，设计刻制了新四军战士军服袖臂上的"抗战"二字及端枪人；沈柔坚刻制了带有"盐阜银行"字样的苏北根据地钞票；芦芒刻制了有"牛"字样的票券。版画家们通过自编、自画、自描、自印的

石版画报，例如吕蒙主编的《抗战》，用于新四军的宣传。他们甚至创造了特殊的油印版画和石印版画。他们将版画甚至套色木刻的作品发表在各种具有战斗宣传功能的画报、杂志上，通过图像去构成影响力。在《苏北》画报、《先锋》画报、《新知识》杂志、《盐阜》报上能够看到沈柔坚、芦芒、丁达明、钱小惠、洪藏等人的木刻；在《滨海》报、《苏中》画报、《生活》杂志中能够发现赖少其、邵宇、杨涵、涂克、江有生等人的作品；而《文化与娱乐》杂志、《抗敌生活》、《七七日报》、《挺进》报、《农民》报、《大江》报等，则能经常读到吕蒙、耿青生、武石、焦心河、吴耘、程亚军、费立必、亚明等人的作者名字。1941年初，在盐城成立的鲁艺华中分院中的教员还有许幸之、刘汝礼、庄五洲。淮南地区几乎同时成立了抗大八分校的美术系。边区的艺术家在作品的制作中所保持的精神状态与延安艺术家是一样的。

针对陕北革命根据地的艺术，郭沫若在《北方木刻》的《序》（1947年4月4日）里有一段评语：

北方的作家们是处在更无拘束的空气里面，被解放了的人民大众的乐天生活影响着他们，使他们的反映都呈现出一片乐天的景象。那种天真的由心里发扬出来的农民们、工人们、小市民们、士兵们的快活，无论在颜面上、行动上、一切的情调上，都具有一种特殊的魅力，这是南方的作家们所不能够产生的。[35]

李琦后来告诉我们他在延安学习绘画的经历：

没有老师，就跟在鲁艺师生屁股后面瞧他们怎样写生；没有教材就老跑着去看鲁艺的画展和壁报上的漫画。连鲁艺礼堂挂的马、恩、列、斯、毛领袖画像都一一临摹过。这是1939年和1941年期间，有段时间剧团也住在桥儿沟的情况。这种有利条件并不多，因为剧团大部分时间是要巡回演出的。在地广人稀的陕甘宁边区，常是要整天整天行军，画画时间更少了。走路，是可以学字的。早晨出发前，班长便送来几个字条，有的同志把字条挂在前面同志的背包上，边走边学。可是想练习画画呢？难了，只有利用每走十里吹哨子休息的十来分钟。常是拣起树枝在地上画身边同志的休息状态。碰上来驮戏箱的毛驴多时，小同志不但可以不背背包，反而可以坐在驮子上。毛驴走路稳，我在上头画速写。正面骑，画前面行列的人或毛驴；倒着骑，画迎面来的；侧着骑，则可速写两边远处风景。[36]

类似李琦在延安学画的这个经历非常普遍，可以想象，这个时期的延安艺术家富于革命理想主义的精神状态与郭沫若的评价非常吻合。在李琦的描述中透露出来的精神气质，分享了延安时期大多数艺术家革命的浪漫主义情怀：他们的精神世界充满理想、正义与牺牲，他们大多数将个人的兴趣融入革命的事业，他们相信自己所投身的事业是崇高的和美好的。即便他们经历了中共第一次大规模的整风运动，也坚定地认为所有的错误与问题都是可以在革命的名义下去克服和解决的。

注释

1　斯诺：《红星照耀中国》，石家庄：河北人民出版社 1992 年版，第 2 页。

2　《人民日报》1992 年 5 月 21 日版。

3　艾克恩：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版社 1992 年版，第 359 页。

4　江丰：《谈延安木刻运动》。转引自艾克恩编：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版社 1992 年版，第 338—339 页。

5　参见王培元：《延安鲁艺风云录》，桂林：广西师范大学出版社 2004 年版。

6　斯诺：《红星照耀中国》，石家庄：河北人民出版社 1992 年版，第 87 页。

7　当斯诺到达苏区从徐特立那里得知，这个时候的延安有二百多个常规专业学校，但是，无论常规、军事和社会性质的学校，"重点都放在政治方面"。

在社会教育上，苏维埃也主要从政治着眼，没有时间和机会教农民们欣赏文学或栽花种草，共产党是很讲实际的。在列宁俱乐部、共青团、游击队和村苏维埃里，他们都提供简单而粗糙的看图识字教科书，帮助群众组织他们的自学小组，派一些共产党员和有文化的人领导他们学习。当这些年轻人或者有时甚至上了年纪的农民开始嗡嗡地念这些短句时，他们不知不觉地就把这些思想装进了脑子。因此，当你走进山上某个这样的"社会教育站"，你就会听到这些人在大声一问一答：

"这是什么？"

"这是红旗。"

"这是谁？"

"这是穷人。"

"什么是红旗？"

"红旗是红军的旗。"

"什么是红军？"

"红军是穷人的军队。"（斯诺：《红星照耀中国》，河北人民出版社 1992 年版，第 190—191 页）

8　李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 25 页。

9　罗迈（李维汉）：《鲁艺的教育方针与怎样实施教育方针》（1939 年 4 月 10 日）。转引自《延安文艺丛书·文艺史料卷》，长沙：湖南文艺出版社 1987 年版，第 786 页。

10　参见罗迈（李维汉）：《鲁艺的教育方针与怎样实施教育方针》（1939 年 4 月 10 日）。转引自《延安文艺丛书·文艺史料卷》，长沙：湖南文艺出版社 1987 年版。

11　开设课程有：1. 政治常识；2. 抗战艺术的一般问题；3. 战时艺术工作；4. 旧形式研究；5. 军事常识；6. 音乐（包括唱歌、指挥、作曲等）；7. 舞台艺术（包括演技、导演、大鼓、相声等）；8. 宣传美术（包括漫画、木刻、美术字等）；9. 写作（包括脚本、歌词、鼓词、诗词、报告文学、速写等）；10. 舞蹈；11. 其他各种政治、学术讲演。（参见《鲁迅艺术学院普通科招生简章》，转引自《延安文艺丛书·文艺史料卷》）

12　李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》（沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版）的《大事年表》里，记载着 1940 年 6 月延安鲁艺美术系改为美术部，由江丰任主任，下设美术工厂，其中有木刻作者焦心河、古元、张望、夏风、安林、施展、郭均、张映雪等。

13　在文学系教师队伍里有：何其芳、周立波、陈荒煤和严文井等；戏剧系有张庚、王震之、姚时晓、王彬（王滨）、水华、王大化、田方、钟敬之、于敏、张季纯、许珂和于学伟等；音乐系有冼星海、吕骥、向隅、杜矢甲、唐荣枚、张贞黻、李焕之、贺绿汀、何士德、

任虹、瞿维、李元庆等；美术系有江丰、王曼硕、王式廓、胡蛮、蔡若虹、王朝闻、马达、力群、华君武等。茅盾、艾青、丁玲、高长虹、萧军均在鲁艺进行过讲座或者讲演。

14 1941 年春天，由周扬拟定、经过鲁艺师生讨论的《艺术工作公约》里就有“不对黑暗宽容；对新社会之弱点，须加以积极批评匡正”的条款；1941 年 5 月 1 日发布的《陕甘宁边区施政纲领》有“奖励自由研究，尊重知识分子，提倡科学知识与文艺运动，欢迎科学艺术人才”的规定；1941 年 6 月 7 日和 9 日《解放日报》发表的社论《奖励自由研究》和《欢迎科学艺术人才》中涉及了对思想自由的肯定并利用艺术批评边区缺点的内容；1942 年 2 月制定的《鲁迅艺术文学院教育计划及实施方案》里也有“教育精神为学术自由”和“各学派学者专家均可在院自由讲学，并进行实际艺术活动”的表述。在延安被称之为“三剑客”的音乐系教师杜矢甲、戏剧系教师塞克和美术系教师张仃不穿八路军制服，经常以一种时髦的打扮出入延安各个场所，张仃甚至对首长的哨兵的职责与权力不予理会。（参见王鲁湘：《大山之子——画家张仃》，《中国画研究》第 7 集，北京：人民美术出版社 1993 年）

15 参见何其芳：《毛泽东之歌》（征求意见稿），第 35—39 页。

16 蔡若虹：《在党的领导下认真工作》。《蔡若虹文集》，北京：人民美术出版社 1995 年版，第 677 页。

17 转引自《张仃画室・它山文存》。

18 江丰：《温故拾零——延安美术活动散记及由此所感》。转引自《延安岁月》，西安：陕西人民美术出版社 1985 年版，124 页。

19 但是，解放区的美术展览，没有像抗战前的上海、广州等大城市那样做分类展览，所以在延安没有举办过团体或个人的“木刻展览”。大多数是以主题进行的综合性画展。例如 1941 年 8 月，为支援苏联反法西斯战争而举办的大型美展，不仅有木刻、漫画、宣传画，还有雕塑和摄影。1942 年 1 月举办的“反侵略画展”、1943 年举办的“陕甘宁边区文教建设展览会”，均包括了各类画种，不过木刻版画是展览中的主体部分。

20 江丰：《谈延安木刻运动》。转引自艾克恩编：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版社 1992 年版，第 338 页。

21 江丰回忆说：

> 另一个传授经验的渠道是作品本身。“八・一三”战争的爆发，未能在上海举办的全国第三届木刻展览会所征集的 200 多幅作品，在 1938 年初，由我带到延安，延安的美术青年，因而得到了观摩全国各家的木刻作品的机会。后来又由以胡一川为团长，成员有彦涵、罗工柳等组成的“鲁艺木刻工作团”将这些作品带往晋东南各地，流动展出。这对延安和华北解放区木刻运动的开展，起了推动的作用。（江丰：《谈延安木刻运动》。艾克恩编：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版社 1992 年版，第 338 页）

22 胡一川：《回忆鲁艺木刻工作团在敌后》（1961）。李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 296—297 页。

23 胡一川：《回忆鲁艺木刻工作团在敌后》（1961）。李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 297 页。

24 第一批刻出来的新年画是罗工柳的《积极养鸡，增加生产》，彦涵的《春耕大吉》和《保卫家乡》，杨筠的《纺织图》和我的《军民合作》等。限于当时的条件，工作团的同志们一面刻画，一面亲自参加印，每天都突击到深夜。当画还没有完全印出来时，住在本村的煤窑工人、农民和一些赶集过路的人

都跑来看新鲜，并表示愿意买。我们一共突击印出了一万多张水印套色新年画。除了通过组织散发以外，我和杨筠带了一个小同志于旧历年二十二日下午，到襄垣县被日寇烧毁的西营集市上摆地摊卖年画。由于贴了几份新年画，很新颖，价钱又便宜，赶集的人们都围拥过来，不到三个钟头，几千份年画都卖光了。（胡一川：《回忆鲁艺木刻工作团在敌后》，李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 298 页）

25 《新华日报》（华北版）1940 年 2 月 8 日。

26 蔡若虹：《一个崭新时代的开拓——回忆延安鲁艺的美术教学活动》。转引自《延安鲁艺回忆录》，北京：光明出版社 1992 年版，第 397—398 页。

27 力群：《延安的木刻》。转引自艾克恩编：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版社 1992 年版，第 347 页。

28 参见牛文：《心灵的探险》。转引自《土地与人民——力群版画艺术七十年》，长沙：湖南美术出版社 2004 年版。

29 参见力群：《延安的木刻》。转引自艾克恩编：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版社 1992 年版。

30 李桦：《情的感染，美的享受略谈力群的版画艺术》。转引自《土地与人民力群版画艺术七十年》，长沙湖南美术出版社 2004 年版。另参见本书第六章。

31 王琦：《写在力群版画展览会场上》。转引自《土地与人民——力群版画艺术七十年》，湖南美术出版社 2004 年版。

32 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 431—432 页。

33 参见李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版。

34 胡一川在他的《回忆鲁艺木刻工作团在敌后》中有这样一个记录：

当日寇进行七路围攻时，我留在报社里工作。有一天我为一篇《紧急动员起来，粉碎敌人的新进攻》的社论刻好一个报头，刚刚送到排字房，与社论一起打了一个样张，就听说日寇离祀祷岩（报社所在地）已经只有五里地了，大家急忙埋藏了机器、铅字，拿起武器，穿过重重封锁，转移到北方局的所在地。“扫荡”过去后，《新华日报》华北版在武乡又出版了。那一期印有《紧急动员起来，粉碎敌人的新进攻》社论的报纸，虽然未能出版，但我无意中打的那份样张却成为一个很有意义的历史材料，它表明《新华日报》华北版的同志们在日寇迫近眉睫时仍然坚持了党报的工作。（见李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 298 页）

35 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 436 页。

36 李琦：《延安小鬼学画》。转引自艾克恩编：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版社 1992 年版，第 388—389 页。

16

《在延安文艺座谈会上的讲话》与毛泽东文艺思想的建立

对中国共产党的历史稍有了解的读者很容易理解：从1942年春天开始对中国文艺产生持久的、决定性影响的《在延安文艺座谈会上的讲话》以及其中体现出来的毛泽东文艺思想，是延安整风运动中的一个部分，而以反对主观主义（教条主义、经验主义）、宗派主义和“党八股”为宗旨的延安整风运动的真正目的，是彻底清除以王明为代表的中共党内国际派势力和党内“经验主义”的影响，树立以毛泽东为核心的党中央的绝对权威，并且在政治和意识形态上建立一个以马克思主义中国化的“毛泽东思想”作为全党指导思想的党中央。

在20世纪初的20年里，马克思主义就已经在中国知识分子中间获得兴趣和影响力，大致在1927年之后，这个来自西方的社会哲学理论——最早是借道日本——才在中国的知识界关于社会与历史认识方面产生具体的作用。马克思主义的唯物主义伴随着中国知识分子对科学的追求而成为一个可以产生实际改造作用的理论，在中国共产党完全将其作为党的指导思想之前，已经被广泛运用于对中国政治与社会现实的认识与分析。只是在世纪初，马克思主义仅仅是各种西方主义中的一种，没有成为一个独尊的、与政党政治发生关系的学说。

1927年之后，复杂的现实以及国共两党的分裂与对抗，使得很多忧心中国未来而缺乏政党政治经验的知识分子有些无所适从。一开始，他们还是以为涉及学术和思想方面的争论可以是自由的，并且也许会像古代的谋士那样影响并感染政治领域的人物。中国究竟应该往何处去？这样的问题在城市知识分子中间仍然能够唤起抽象的历史责任，马克思主义的功能性和实践性的特征在他们思想里引起了改造现实的共鸣。在30年代初，人们就可以读到对经典思想家“没有革命的理论就没有革命的实践”这类表述

的引用。

由于政治现实的复杂变化,20年代中发生的关于科学主义和传统主义的争论的过分学术性的特点显然不适应严峻的政治现实。知识分子如果还想参与解决问题的讨论,自然会选择具有解决问题可能性的新理论和新方法。这样,从经济的方法来解释历史的马克思主义显得非常适宜。科学主义将分析的方法引入社会问题,马克思主义将社会问题直接引向经济以及经济制度问题,而列宁主义则提示了科学分析社会经济状况之后革命行动的可能性。无论如何,在纯粹的讨论中,知识分子中的立场性变得非常明显。1931年,人们已经能够在充满自信的无党派作家那里听到"批判"的声音:

> 我们认定革命的实践是以革命的利益为最高原则的,而文化的批判就是一种革命的实践,因此必以革命的利益为决定应否批判与如何批判底标准。这就使得我们底批判态度是:就思想家,对文化中底保守派则攻击,改良派则责难,革命派则同情;就个人言,凡原则不同者取敌对方式,原则相同者取友谊方式。倘然同学派者把我们认作敌人,我们绝不尤而效之,我们在态度上,依然取友谊方式,在理论上,则不让丝毫地与他讨论。[1]

叶清在《批判底态度》里的文字已经表现出激进的政治态度。虽然我们还是不太清楚这里的阵线究竟是否仅仅局限在学术与思想范围,但是,这种将世界观方面的对立推向极端层面的风格是在效法马克思主义理论之后产生的,这自然容易使我们联系到马克思主义的批判性特征及其在中国的运用。

早在革命的初期,毛泽东已经非常明确革命工作的前提,即是"谁是我们的敌人,谁是我们的朋友,这个问题是革命的首要问题"。革命实践或者政治斗争的需要使得界线的划分远远不应该局限于政治观点上的派别,即便是思想领域,也必须将革命的目标和手段注入到每一个革命者或愿意革命的人的大脑里,使革命队伍不断扩大、团结、坚定与有效,照此看来,理论完全脱离中国政治现实的情况在城市知识分子中间是普遍的。

出生在湖南韶山的毛泽东(1893—1976)在早年仍然拥有阅读、背诵《论语》、《四书》的私塾经历,不过他更喜欢阅读在私塾老师看来属于"邪书"的《岳飞传》、《水浒传》、《说唐》、《三国演义》以及《西游记》。他在中国历史知识、书法和诗词领域里的智慧与才华是任何理性的知识分子都不会否认的。尽管毛泽东很早就离开了知识分子谈天说地的圈子,他甚至最后也没有参加到寻求西方知识的留学队伍中去,但是,在他的气质中所表现出来的浪漫主义特征经常被认为是属于知识分子的。从1921年开始,毛泽东的职业政治生涯始终表现出之前就已经有的对中国本土问题的关心,这自然很容易让我们理解,为什么他对于那些政治上的"教条主义者"经常表示不满或者干脆另做主张。包括秋收起义的实施在内,之前的毛泽东给人激进的印象并具有冒险精神,1930年,李立三执行共产国际路线,毛泽东已经发现了即将到来的作为"世界革命高潮"一部分的城市暴动的危险性,但是他仍然积极地希望通过在农村的区域性武装起义来实现党的目标。这些革命的行为具有激进主义性质,与那些国统区"左翼"青年人的内在精神共同构成了一个希望改变中国现状的整体。

延安整风运动很容易让人们联想到共产党30年代初的"肃反"或"肃AB团"的党

内斗争的历史。这个在中共党史中多少有些模糊的历史中，毛泽东经历了与博古、张闻天等人的复杂矛盾，党内国际派对解释正统的马列主义、推行苏俄意识形态方面的工作以及对毛泽东的批评，提示了他在之后阅读马列著作并认识到掌握意识形态权力的重要性。

与那些从苏联回到国内或者就在苏联指挥中国革命的人相比，毛泽东对中国问题的看法从一开始就显露出具体并富于策略的实践性。他以《湖南农民运动考察报告》的调查为基础在农村进行的土地革命，与那些认为夺取中心城市就能够获得革命胜利的“左”或“右”倾主义形成了鲜明的对比。在1934年的红军北上抗日宣言中，毛泽东在号召进行一场“民族革命战争”的同时，仍然提醒人们必须打倒“卖国贼汉奸集团的国民党”；而在1935年，他改而提出与“民族资产阶级”合作的“国防政府”；很快，共产国际和中共进一步发现，在解决民族危亡这个问题上可以使中共重新获得合法化的机会，所以在1936年12月，毛泽东与其他共产党人已经策略性地为蒋介石戴上了“救国救民之豪杰”的桂冠。

党内外政治斗争的复杂性必然会引发政治领导人通过更有说服力的思想去解决来自内部和外部的压力。这样，作为已经在知识分子队伍中具有极大影响力的马克思主义就成为新的革命形势下必须充分借用的思想武器，可是长期以来，马克思列宁主义的解释权掌握在国际派和一些在20年代后期以来对马克思主义有研究的精英知识分子的手中，正是因为没有解释权和共产国际地位的合法性，使得毛泽东经常受制于王明等人的批评。

在毛泽东1937年之前的写作文献里，我们没有看到他关于马克思主义哲学的充分叙述。可是，在30年代与毛泽东共事的那些党内大多数政治精英曾在莫斯科接受过教育，这给予了毛泽东无形的压力，即：如何在利用中国经验的同时，也熟悉马克思主义哲学思想并将其融入中国革命的实践，同时，针对党内的思想和文化方面的权威和精英可能提出的深奥问题有一个理论准备，随时可以在哲学理论上而不仅仅是军事策略思想方面给予反驳和指导。在1936年到1937年期间，毛泽东阅读了大量翻译成汉语的苏联哲学文本，很快，他也开始讲授辩证法的思想。《实践论》和《矛盾论》被认为是在这样的阅读之后写成的。

政党之间的策略性技术同样被用在党内的政治斗争中。遵义会议（1935年1月）以及之后的会议，使毛泽东进入了政治与军事领导的决策层，并且成为事实上的军事最高领导人。这年年底，毛泽东向党的干部作了传达瓦窑堡会议的报告，人们发现，这个报告不是由党的富于马列主义理论经验的领导人张闻天进行的。1938年，苏联处在“肃反”风暴之中，王明因为他在苏联的重要后台米夫被枪决，在党内更加失去影响力，以至在1938年10月的中共六届六中全会的讲台上，毛泽东已经可以说出这样的话来：

> 离开中国特点来谈马克思主义，只是抽象的空洞的马克思主义。因此，马克思主义的中国化，使之在其每一表现中带着中国的特性，即是说，按照中国的特点去应用它，成为全党亟待了解并亟待解决的问题。洋八股必须废止，空洞抽象的调头必须少唱，教条主义必须休息，而代之以新鲜活泼的，为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风与中国气派。

讲究中国特点的思想非常契合当时的

抗日民族主义潮流。毛泽东开始在党内实施对马克思主义的解释权。在《目前抗战形势与如何坚持持久战争取得最后胜利》(1938年10月20日)中,王明提醒在马克思主义中国化的过程中应该注意不要让唯物辩证法被孔子的折中论和繁琐哲学所替代,不要用中国的旧文化旧学说去代替马列主义的新学说,不要因为民族化就去忽略国际经验,但是,王明的提醒没有起到任何作用。

作为一个富于智慧的政治家,毛泽东没有简单地利用中国经验去对抗国际派的马克思主义。1939年起,他开始利用斯大林化的马克思主义范本《联共(布)党史》来推行马克思主义中国化的进程。显然,在将马克思主义中国化的过程中,毛泽东概括出了他认为的"阶级斗争"和"无产阶级专政"理论的精髓,即"枪杆子里面出政权"这类通俗名言。在1941年5月19日的延安干部大会上,毛泽东作了《改造我们的学习》的讲演,他希望全党全军能够认真地以《联共(布)党史》而不是其他马克思、恩格斯的原典为中心材料开展学习,因为"《联共党史》是百年来全世界共产主义运动的最高综合和总结,是理论和实际结合的典型,在全世界还只有这个完全的典型"。

毛泽东开场说道:"中国共产党的二十年,就是马克思列宁主义的普遍真理和中国革命的具体实践日益结合的二十年。"正是由于这样的结合,"使中国革命为之一新"[2]。在这里,"中国革命的具体实践"成为问题特殊性与改造原典理论的理由。毛泽东针对国际派对马克思列宁主义理论的熟悉做了这样的评价:

许多同志的学习马克思列宁主义似乎并不是为了革命实践的需要,而是为了单纯的学习。所以虽然读了,但是消化不了。只会片面地引用马克思、恩格斯、列宁、斯大林个别词句,而不会运用他们的立场、观点和方法,来具体地研究中国的现状和中国的历史,具体地分析中国革命问题和解决中国革命问题。[3]

什么是中国革命问题?马克思主义与中国革命究竟应该如何结合并产生一个指导中国革命的理论?毛泽东希望与会者自己通过对马克思主义理论的学习来思考和辨别。在这次讲话中,毛泽东显然有所指地向全党公布了他所不喜欢的理论家,他说他们"无实事求是之意,有哗众取宠之心。华而不实,脆而不坚。自以为是,老子天下第一,'钦差大臣'满天飞"。他甚至将他们比做:

墙上芦苇,头重脚轻根底浅;
山间竹笋,嘴尖皮厚腹中空。[4]

毛泽东为了加快马克思主义中国化的理论进程,于1939年和1941年分别将陈伯达、胡乔木安排为中央政治局秘书和私人秘书,前者为有留苏背景、在30年代上海"左翼"思想界里利用马克思主义概念解释中国哲学的思想家,后者为中共领导"左翼"运动的幕后成员,他们在使作为中国的马克思主义的毛泽东思想理论化和系统化方面起到了重要的作用。

1940年2月,中国驻共产国际代表任弼时回到延安,中国驻共产国际代表团不复存在;1941年6月22日,苏德战争爆发,斯大林关注并控制中共党内政治的可能性进一步减弱;1941年9月,毛泽东主持召开中共中央政治局扩大会议,对走国际路线的王明的"左"倾机会主义进行了批判,毛泽东甚至干脆认为国际派所谓的马克思主义不过是

一种假马克思主义，并将其“主观主义”的思想根源与布哈林、季诺维也夫等人——他们被斯大林认为是“人民的公敌”——的影响联系在一起。这样的结果，是彻底地剥夺了王明等人在党内思想与政治上的合法性。事实表明，共产国际对于中共已经失去控制力，这给予了毛泽东彻底进行马克思主义中国化以更自由的条件。1942年2月1日，毛泽东在延安中央党校开学典礼上作了《整顿党风、学风、文风》(《整顿党的作风》)的全党整风动员报告，现在，毛泽东可以从容地号召全党进行一次“思想革命”。在《改造我们的学习》的基础上，毛泽东继续针对国际派提出了中共在这个时候的重要任务：

反对主观主义以整顿学风，反对宗派主义以整顿党风，反对党八股以整顿文风，这就是我们的任务。[5]

在整个讲话里，毛泽东将主观主义视为“反马克思主义的”，并且“是和共产党不能并存的”。就要求而言，毛泽东希望“把丰富的实际提高到应有的理论高度”，将“革命实践的一切问题，或重大问题，加以考察，使之上升到理论的阶段”。在这里，毛泽东特别谈到了知识分子问题，他认为很多人对什么是知识分子这个概念很糊涂。他针对在延安的情况，没有区分地说：

有许多知识分子，他们自以为很有知识，大摆其知识架子，而不知道这种架子是不好的，是有害的，是阻碍他们前进的。他们应该知道一个真理，就是许多所谓知识分子，其实是比较地最无知识的，工农分子的知识有时倒比他们多一点。[6]

毛泽东接着将“知识”的范围做了限定，所谓知识不过是“生产斗争知识”和“阶级斗争”这两门，自然科学和社会科学方面的知识被作为“结晶”塞进这两门知识之中。于是，那些在延安的知识分子发现，这两门知识他们都是欠缺的，以至连“知识分子”这个头衔也显得失去了价值。就生产斗争知识方面而言，他们应该向工人和农民学习，就阶级斗争知识来说，他们应该服从党的指挥，要成为一个名副其实的知识分子，“唯一的办法就是他们参加到实际工作中去，变为实际工作者，使从事理论工作的人去研究重要的实际问题”[7]。在《整顿党的作风》里提及的学风问题——“党八股”问题，毛泽东于1942年2月8日在延安干部会上做了题为《反对党八股》的专题讲演。毛泽东认为党内的主观主义、宗派主义和教条主义的具体体现就是“党八股”，“党八股”是一个“藏垢纳污”的地方，必须加以肃清。

“党八股”的核心问题被认为是教条主义的另一种“八股”形式，是“洋八股”。毛泽东提示说，“五四”运动反对老八股、老教条，提倡了科学和民主。不过，在他看来，“五四”运动的领导人因为“没有历史唯物主义的批判精神”，导致形式主义的产生，而这样的形式主义是资产阶级的，当这样的形式主义向“左”发展，就演变为党内的主观主义、宗派主义和党八股。[8]

所有这些概念对于延安的知识分子——无论他们是党内、军队里的高级领导人还是那些从国统区奔向革命圣地的充满理想和产生新疑问的知识分子——来说都是严重的，既然与党的事业相违背，那么，这些涉及思想方法、思维水平以及知识范围局限的问题将很容易演变为是革命还是反革命的性质上的问题。[9]

事实上，毛泽东的目的的确是：在政治和组织上清除了王明国际派之后，从根本上，即从意识形态上彻底消除被教条主义者经常引用的马克思主义原典的影响，用一整

套全新的文辞解释马克思主义，以形成一个被认为是符合中国革命实际的新理论，并用这样一个新理论去填充“教条主义”落荒之后留下的真空。毛泽东相信，只有这样才能真正巩固他在全党、全军以及整个解放区的领导地位。所以，整风运动可以被看成是毛泽东第一次有计划有策略地建立意识形态基础和体系的举动。

1942 年 1 月，作为中宣部部长兼中央研究院院长的张闻天决定主动离开机关到乡下基层进行社会调查，临走前，他对院里的学者和研究人员说：“毛泽东同志的学习态度和学习方法始终是扎扎实实的，脚踏实地的，理论密切联系实际的，是全党学习的楷模。”至于现在的他自己，“不过是一个缺乏实际的梁上君子罢了”。可以想象，在马克思列宁主义原典还没有在中下层领导和群众中普及的时期，“教条主义”只可能发生在部分高级领导干部之中，这些干部往往是那些曾经去过苏联学习或者工作的人，那么，毛泽东对国际派的针对性是不言自明的。所以，《解放日报》连篇累牍发表的批评和嘲笑“红色教授”的社论与文章将那些具有理论工夫的研究人员置于十分尴尬的地位。1942 年 2 月 2 日，也就是毛泽东进行《整顿党的作风》讲演的第二天，《解放日报》发表的社论中说：“会引证马列主义之警句的人不能称为理论家，能以马列主义精神方法解决实际问题的人，才能称为理论家。”1942 年 3 月 9 日，《解放日报》发表了由胡乔木撰写的社论《教条与裤子》，文章责令“红色教授”脱掉他们的“裤子”，因为“问题发生在他们的贵体下”，裤子下“躲着一条尾巴，必须脱掉裤子才看得见”，每个人的“尾巴的粗细不等”，因此，割尾巴所需用的“刀的大小不等，血的多少不等”，“谁要是诚心诚意地想反对教条主义，那么他第一着就得有脱裤子的决心和勇气”。这样的语言透露出残酷的幽默。

鉴于估计“红色教授”们的检讨和认识不会很快奏效，3 月 19 日，《解放日报》发表《发扬民主作风》的社论，要求党员“倾听各种不同意见”，为了发动更为广泛的力量参与到反对“教条主义”和“宗派主义”的斗争中，3 月，毛泽东还曾起草了一份《关于共产党员与党外人士的关系的决议（草案）》，告诫党员：

> 任何愿与我党合作的党外人员，对我党和我党党员及干部都有批评的权利。除破坏抗战团结者的恶意攻击以外，一切善意批评，不论是文字的，口头的或其他方式的，党员及党组织都应虚心倾听。正确的批评，应加以接受，即使其批评有不确当者，亦只可在其批评完毕，并经过慎重考虑之后，加以公平的与善意的解释。绝对不可文过饰非，拒绝党外人员的批评，或曲解善意批评为攻击，而造成党外人员对党的过失缄口不言的现象。党外人员对于违犯政府法令或党的政策的党员及干部，除得向法庭或行政机关依法控诉外，并有权向各级党委控告，直到党的中央。
>
> 《新华日报》、《解放日报》及各抗日根据地的报纸刊物，应吸取广大党外人员发表言论，使一切反法西斯反日本帝国主义的人都有机会在我党党报上说话，并尽可能吸收党外人员参加编辑会，使报纸刊物办得更好。党报工作者必须学会善于吸引党外人员在党报上写文章，写通讯的方式和方法。某些党报工作者的主观主义与宗派主义态度，须受到批评。[10]

概念的使用与普遍的号召产生理解上的歧义是非常正常的。当那些天真朴实的年轻人聆听了毛泽东的动员报告之后，很快

就充满热情地开始对他们认为存在的问题进行揭露和批评，他们似乎没有理解到整风运动的真正目的。

1942年3月9日，由博古担任社长的《解放日报》刊登了丁玲的《三八节有感》，该报文艺栏很快登出王实味的《野百合花》、萧军的《论同志之“爱”与“耐”》、艾青的《了解作家、尊重作家》以及罗烽的《还是杂文的时代》，这些文章在延安这个三万多人口的城市掀起了政治大波。

丁玲、萧军、艾青等人的文章谈到知识分子在延安的地位没有受到应该有的尊重，普遍存在“首长至上”的现象，基层领导工作态度粗暴，工作方法简单，缺乏民主作风，同志之间缺乏友爱与平等，妇女的地位需要提高，这些现象似乎与他们当初没有到达延安时的理解不一样。

1937年10月就到达延安，先进入鲁迅艺术学院，之后由张闻天调入马列学院编译室，几年里翻译了大量马列原著，并与张闻天、王学文和范文澜始终保持友好关系的王实味（1906—1947），因其性格和早年养成的五四精神的价值观，在《野百合花》（《解放日报》1942年3月23日）里对于这个时候延安存在的问题给予了生动与富于理论色彩的深刻批评。王实味就延安“食分五等，衣着三色”的现象对等级差序制度的思想和历史进行了分析，在理解绝对平均主义是不可能的前提下，提示了有可能出现的旧秩序。他将那些“黑暗面”提示出来，希望人们注意其对革命事业的危害性。王实味直接借用了毛泽东惯用的词汇“天塌不下来”，他完全知识分子化地以为这样的借用不过是过去城市知识分子相互进行论争时的习惯，而没有意识到这样的借用改变了词汇的所指，何况王实味的确对毛泽东有所指：

> 在“必然性”底“理论”之后，有一种“民族形式”的“理论”叫做“天塌不下来”。是的，天是不会塌下来的。可是，我们的工作和事业，是否因为“天塌不下来”就不受损失呢？

王实味希望“以战斗的布尔什维克能动性，去防止黑暗的发生，消灭黑暗的滋长”，他甚至警告说：如果让黑暗必然发生而不去给予防止，那么，“则天——革命事业的天——是‘必然’要塌下来的”。

王实味等人的文章里所涉及的问题是多方面的，问题的关键是，对于谁，在什么时候，这些问题的提出是有害的或者是可以原谅的。王实味等人的意见唤起了延安的、尤其是来自大城市里的文艺知识分子的共鸣，以至也激起了像当时的中央研究院副院长范文澜和自然科学院院长徐特立这样的人物的响应。[11]

1942年3月31日，毛泽东在《解放日报》改版座谈会上发出了警告；4月3日，中宣部发出《关于在延安讨论中央决定及毛泽东同志整顿三风报告的决定》（简称“四三决定”），这个决定强调了“不得以群众选举的方式，组织领导整风的检查委员会”；4月5日，《解放日报》发表胡乔木起草的社论《整顿三风必须正确进行》，指明王实味“错误的观点，错误的办法，不但对于整顿三风毫无补益，而且是有害的”；4月13日，中央青委《轻骑队》壁报编委会在《解放日报》上做出初步检讨。之后，王实味被指责为“反党”、“反领导”；5月之后，范文澜、艾青、周扬、丁玲参加进了对王的批判；6月，王实味已经成为“反党分子”、“托匪”和“国民党特务”。

此时的延安，和王实味有相似观点的人并不罕见。那些从城市陆续来到延安的大小知识分子和艺术家们大多都曾生活在相

对自由的文化环境中，这样的经历培养了他们毫不保留提出自己观点的习惯。但他们逐渐发现延安不同于他们曾经生活过的那些城市，在革命、进步和提高觉悟的名义下，曾经无限向往和憧憬的理想圣地被组织化和纪律化了。在文学领域，以周扬为中心的"鲁艺派"和以丁玲为代表的"文抗派"的对立是"左翼"时期就存在的"歌颂光明"与"暴露黑暗"这一问题的进一步深化。历史上，党虽然对"左翼"进行过有意识的引导与控制，但"左翼"文艺团体的性质以及主要参与人员的身份和背景对纯粹的意识形态灌输还是起到了一定的制约作用。比如，"两个口号"之争的结果就既表明了创作自由的合理性，也从侧面说明知识分子们的某些观念在当时还是被承认的。但王实味事件的出现无疑给了这些知识分子一个忠告，客观上，它将此时期的党内整风运动扩大到文艺领域，开始了在政治战线、意识形态领域以及文艺领域进行马列主义思想中国化的全面整顿。

1942年4月间，毛泽东约请艾青了解延安文学界的思想动向。毛泽东询问艾青："现在延安文艺界有很多问题，很多文章大家看了有意见，有的文章像是从日本飞机上撒下来的；有的文章应该登在国民党的《良心话》上。你看怎么办?"之后毛泽东又约刘白羽进行了三次谈话。期间，毛泽东与在鲁艺任教的何其芳、严文井、周立波、曹葆华、陈荒煤、姚时晓到杨家岭进行了对话。按照刘白羽的说法，"当时是党中央批评我们这些人身上存在的在文艺思想方面的混乱和错误"。刘白羽明显感到此次毛泽东的约见与往常轻松的空气不一样，"这一次去后觉得气氛有点不同"，"他平时谈笑自如，像是老朋友絮语，而这次却没有"。毛泽东"开门见山讲了两句话"："中央把边区的经济问题整顿得差不多了，现在可以腾出手来整顿文艺问题了。""会前，陈云专门把丁玲和我找到中央组织部去，他是组织部长，要我们站稳立场。"[12]在这期间，毛还约见了丁玲、萧军、李伯钊、欧阳山、草明、舒群等人。"调查研究"结束之后的1942年4月20日，在中央学习组会议上针对延安"一人一说，十人十说，百人百说"、"自由主义的思想相当浓厚"的情况而谈到整风的必要性时，毛泽东极度愤怒："一定要搞，搞到哇哇叫也要搞，打得稀烂也要搞。"[13]

延安文艺工作者座谈会共进行了三次。1942年5月2日，毛泽东以"引言"开始了问题的提示和引发，他希望参加会议的文艺工作者在立场、态度、工作对象以及工作问题和学习问题方面畅所欲言，而实际上，毛泽东在开会之前就已经清楚了这些知识分子的问题。[14]

直到5月2日，还有像萧军、丁玲那样的作家没有看清楚问题的严重性，座谈会一开始，萧军就发表了立即受到胡乔木反驳的自由主义言论。[15]尽管何其芳发表了对自己的思想的批评，[16]而丁玲仍然坚持了她的关于"歌颂"和"暴露"的观点。[17]

许多亲历者的文献记载了毛泽东在座谈会现场的表情，而事实上，直至5月23日，毛泽东在"结论"的讲话里才直接表明了对众多意见的批判。

不少来自城市的知识分子仍然带着他们在城市里形成的自由主义惯性——不论是对周遭环境的赞扬还是批评，而对于一个急需实现政治目标的政治家来说，过多的散漫不仅让人心烦，也可能会严重影响"革命圣地"的空气。那些在政治上仍然幼稚的知识分子在城市里已经听到过关于文艺的功能性表述，现在，毛泽东要他们更加明确自己在这个历史时期的任务：

抗日战争爆发以后，革命的文艺工作者来到延安和各个抗日根据地的多起来了，这是很好的事。但是到了根据地，并不是说就已经和根据地的人民群众完全结合了。我们要把革命工作向前推进，就要使这两者完全结合起来。我们今天开会，就是要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人做斗争。[18]

毛泽东简洁明确的文艺工具论无疑使那些平时亲近毛泽东的知识分子感到惊讶。在很多年后，丁玲谈到延安文艺座谈会讲话的背景时回忆到毛泽东给予她这个来自城市的作家的印象是具有纯艺术性质的，丁玲认为，至少在1937年左右的时间里，毛泽东具有她这类知识分子没有的古学基础并热衷于讨论，[19]这正是毛泽东主要通过苏联哲学著作了解马克思唯物辩证法并将他所理解的辩证法与中国历史进行非常个人化思考的时期。茅盾也谈及他在1940年到延安时毛泽东与他"畅谈中国古典文学，对《红楼梦》发表了许多精辟的见解"。不过，早在鲁艺建立之初，毛泽东就的确借用《红楼梦》的故事告诫过师生：

现在你们的"大观园"是全中国，你们这些青年艺术工作者个个都是大观园中的贾宝玉或林黛玉，要切实地在这个大观园中生活一番，考察一番。你们的作品，"大纲"是全中国，"小纲"是五台山。要把中国考察一番，单单采取新闻记者的方法是不行的，因为他们的工作带有"过路人"的特点。俗话说："走马观花不如驻马看花，驻马看花不如下马看花。"我希望你们都要下马看花。[20]

在这里，我们必须对《讲话》的内容给予一个基本的叙述。[21]



16-1 延安文艺座谈会合影（局部） 郑景康摄

在5月2日的“引子”发言一开始，毛泽东一方面将“五四”文化看成革命的文化军队，认为“这支文化军队就在中国形成，帮助了中国革命，使中国的封建文化和适应帝国主义侵略的买办文化的地盘逐渐缩小，其力量逐渐削弱”；另一方面，这个运动“在实际工作上却没有互相结合起来，这是因为当时的反动派把这两支兄弟军队从中隔断了的缘故”。可是，即便那些革命的文艺工作者到了延安，也“并不是说就已经和根据地的人民群众完全结合了”。

毛泽东提醒所有的人必须“站在无产阶级的和人民大众的立场”。至于党员，则“要站在党的立场”。这样的提醒不过是要所有的人知道，在过去的一段时间里，凡是没有经过党组织正式授权和同意的言行都可能是错误的，甚至是完全站错了立场。

毛泽东这个时候已经开始部分回答丁玲这类人的问题。他通过对三种人的划分来提示三种不同的态度，将政治看法替换进了文艺概念之中。这样，“歌颂”或者“暴露”就成为一种反映政治立场的政治态度而不是丁玲等人在之前理解的在题材、手法和趣味上的差异问题。

至于文艺对象，延安完全不同于花花绿绿充满各色人等的大上海，不是国民党统治区，这里的群众结构简单，“文艺作品在根据地的接受者，是工农兵以及革命的干部”。

“既然文艺工作的对象是工农兵及其干部，就发生一个了解他们熟悉他们的问题。”究竟要熟悉什么？毛泽东提及到“人民群众的丰富的生动的语言”。在谈到熟悉工人农民时，毛泽东再次陈述了这样的话：

最干净的还是工人农民，尽管他们手是黑的，脚上有牛屎，还是比资产阶级和小资产阶级知识分子都干净。这就叫做感情起了变化，由一个阶级变到另一个阶级。我们知识分子出身的文艺工作者，要使自己的作品为群众所欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。没有这个变化，没有这个改造，什么事情都是做不好的，都是格格不入的。

在这里，尽管毛泽东是在做座谈会的“引子”，事实上，他已经对于那些自以为是的知识分子做了政治上的结论：没有经过改造的知识分子不属于革命的无产阶级。前面引述这段话对知识分子的表述成为以后任何革命斗争和政治运动对知识分子进行批判的经典语录。

那些有过二三十年代西方思潮浸染经历或者阅读西方著作的年轻人非常熟悉“五四”启蒙运动以来的关于人性的表述，他们在生活与态度上认可一种不能简单地划分为几个阶级的“抽象的人性”，1939年之前在延安盛行的“杯水主义”不过是30年代反对封建婚姻的自由恋爱的一种外加革命激情的表现。毛泽东强调的问题是：既然文艺工作者要成为一个马克思列宁主义者，为什么对马克思主义关于阶级斗争的基本观点还不清楚呢？他提醒说，即便是同志之间的“爱”也必须进行分析：

在阶级社会里，也只有阶级的爱，但是这些同志却要追求什么超阶级的爱，抽象的爱，以及抽象的自由、抽象的真理、抽象的人性等等。这是表明这些同志是受了资产阶级的很深的影响。应该很彻底地清算这种影响，很虚心地学习马克思列宁主义。文艺工作者应该学习文艺创作，这是对的，但是马克思列宁主义是一切革命者都应该学习的科学，文艺工作者不能是例外。

毛泽东关于“抽象的人性”使在座的人

很容易联想到周立波在鲁艺讲解蒙田、司汤达等西方作家作品的情景，毛泽东显然不同意鲁艺老师关于人性复杂的看法。[22]毛泽东将"文艺创作"与马克思列宁主义的科学分而置之，并且并不认为"文艺创作"本身在延安这个解放区有根本的重要性。

在5月23日的"结论"里，毛泽东进一步提醒，在现成的书本里寻找文学艺术的定义没有任何意义。中心问题只有两个："一个为群众的问题和一个如何为群众的问题。"这几乎是《讲话》的核心。毛泽东向在座的人提到了他们非常熟悉的人物，他想告诉他们，即便是鲁迅也同意没有超越阶级的文艺。至于"过去时代的文艺形式"，只要"加进了新内容，也就变成革命的为人民服务的东西了"——毛泽东将形式与内容看成是不同的纸与它要包裹的东西的关系。

尽管延安几乎没有任何产业，但是，依照马克思主义的基本概念，毛泽东还是把什么是为之服务的"人民大众"作了这样的顺序安排：

> 所以我们的文艺，第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的，这是革命战争的主力。第四是为城市小资产阶级劳动群众和知识分子的，他们也是革命的同盟者，他们是能够长期地和我们合作的。这四种人，就是中华民族的最大部分，就是最广大的人民大众。

鉴于毛泽东在紧随其后对"小资产阶级知识分子的王国"进行的批判，所以，"人民大众"中的第四种人事实上是不能归入其内的。

毛泽东批评"许多同志"："在许多时候，对于小资产阶级出身的知识分子寄予满腔的同情，连他们的缺点也给以同情甚至鼓吹。对于工农兵群众，则缺乏接近，缺乏了解，缺乏研究，缺乏知心朋友，不善于描写他们；倘若描写，也是衣服是劳动人民，面孔却是小资产阶级知识分子。他们在某些方面也爱工农兵，也爱工农兵出身的干部，但有些时候不爱，有些地方不爱，不爱他们的感情，不爱他们的姿态，不爱他们的萌芽状态的文艺（墙报、壁画、民歌、民间故事等）。他们有时也爱这些东西，那是为着猎奇，为着装饰自己的作品，甚至是为着追求其中落后的东西而爱的。有时就公开地鄙弃它们，而偏爱小资产阶级知识分子的乃至资产阶级的东西。这些同志的立足点还是在小资产阶级知识分子方面，或者换句文雅的话说，他们的灵魂深处还是一个小资产阶级知识分子的王国。"

这样的结果是，"为什么人的问题他们就还是没有解决，或者没有明确地解决"。可是，"为什么人的问题，是一个根本的问题，原则的问题"，"这个根本问题不解决，其他许多问题也就不易解决"。

文艺领域永无终止的观点冲突所形成的阵营划分在毛泽东看来属于"宗派主义"，所以他的逻辑是，"要去掉宗派主义，也只有把为工农，为八路军、新四军，到群众中去的口号提出来，并加以切实地实行，才能达到目的，否则宗派主义问题是断然不能解决的"，毛泽东的意思是，只要每个文艺工作者都去表现一个主题，甚至同样的革命题材，"宗派主义"就自然不会产生，相同的东西是没有差异的。这样，政治和思想问题的解决和文艺问题上的解决被合二为一。

在成文结论的第二部分，毛泽东涉及了延安文艺工作者讨论的问题：

在"普及"与"提高"这对概念上，毛泽东

对"提高"的性质作了提醒："文艺的提高，是从什么基础上去提高呢？从封建阶级的基础吗？从资产阶级的基础吗？从小资产阶级知识分子的基础吗？都不是，只能是从工农兵群众的基础上去提高。"鉴于"现在工农兵面前的问题，是他们正在和敌人作残酷的流血斗争，而他们由于长时期的封建阶级和资产阶级的统治，不识字，无文化"，所以，"普及工作的任务更为迫切"。

总起来说，人民生活中的文学艺术的原料，经过革命作家的创造性的劳动而形成观念形态上的为人民大众的文学艺术。在这中间，既有从初级的文艺基础上发展起来的、为被提高了的群众所需要、或首先为群众中的干部所需要的高级的文艺，又有反转来在这种高级的文艺指导之下的、往往为今日最广大群众所最先需要的初级的文艺。无论高级的或初级的，我们的文学艺术都是为人民大众的，首先是为工农兵的，为工农兵而创作，为工农兵所利用的。

明确了普及的重要性的后果是，将专家的工作的高级性暂时给予悬置。干部也许有水平理解高级与复杂，但是一般群众是难以理解的，所以，"我们的专门家不但是为了干部，主要地还是为了群众"。这样，具有通俗易懂的"群众的墙报"、"通讯文学"、"小剧团"以及"群众的歌唱"和"群众的美术"就成为专家们应该关注的重点。毛泽东提示专家们不要做"高踞于'下等人'头上的贵族"。这里隐含着不仅仅是文艺的普及和提高的问题，[23]针对的仍然是那些自以为是的文学艺术家。

在论及党与文艺的关系时，毛泽东更为清晰地使用了阶级分析与斗争的概念。结论是：文艺服从政治。毛泽东很快将他说的"政治"与阶级、群众联系起来，将在座的人关注的焦点引向一个脱离延安少数政治家、并且需要由党的实权领导人根据不同情况给予不断解释的方向：

我们所说的文艺服从于政治，这政治是指阶级的政治、群众的政治，不是所谓少数政治家的政治。政治，不论革命的和反革命的，都是阶级对阶级的斗争，不是少数个人的行为。革命的思想斗争和艺术斗争，必须服从于政治的斗争，因为只有经过政治，阶级和群众的需要才能集中地表现出来。

针对文艺批评，毛泽东提出了"政治标准"和"艺术标准"。在这个问题上，毛泽东再次将对政治立场的划分同艺术标准的划分联系起来，以表明所谓"艺术标准"是没有意义的。他希望从效果来判断作品的好坏。而作品的好坏又以是否"被大众欢迎、对大众有益"来判断，毛泽东甚至将"反民族、反科学、反大众"与"反共的"的文艺作品看成一回事，认为都必须"给以严格的批判和驳斥"，因为它们共同的特点有可能是这样："其动机，其效果，都是破坏团结抗日的。"

毛泽东非常清楚文艺自身的特殊性，清楚台下的那些知识分子对文艺本身特殊性的看重，他甚至完全清楚有一个相对独立的艺术问题。可是，在他看来，这不是一个讨论文艺特殊性问题的时代。[24]所以，他通过一个历史辩证法的表述方式来给予台下的人认真的思考：

但是任何阶级社会中的任何阶级，总是以政治标准放在第一位，以艺术标准放在第二位的。资产阶级对于无产阶级的文学艺术作品，不管其艺术成就怎样高，总是排斥的。无产阶级对于过去时代的文学艺术作品，也必须首先检查它们对待人民的态度如何，在历史上有无进步意义，而分别采取不

同态度。有些政治上根本反动的东西，也可能有某种艺术性。内容愈反动的作品而又愈带艺术性，就愈能毒害人民，就愈应该排斥。处于没落时期的一切剥削阶级的文艺的共同特点，就是其反动的政治内容和其艺术的形式之间所存在的矛盾。我们的要求则是政治和艺术的统一，内容和形式的统一，革命的政治内容和尽可能完美的艺术形式的统一。缺乏艺术性的艺术品，无论政治上怎样进步，也是没有力量的。因此，我们既反对政治观点错误的艺术品，也反对只有正确的政治观点而没有艺术力量的所谓"标语口号式"的倾向。我们应该进行文艺问题上的两条战线斗争。

最后，毛泽东正面回答了他在座谈会之前进行"调查研究"收集到的问题。

"人性论。"——"在阶级社会里就是只有带着阶级性的人性，而没有什么超阶级的人性。"

"文艺的基本出发点是爱，是人类之爱。"——"世上决没有无缘无故的爱，也没有无缘无故的恨。"至于所谓"人类之爱"，自从人类分化成为阶级以后，就没有过这种统一的爱。这个问题是在"引子"里提及到的，在"结论"里，毛泽东将"抽象的爱"归结到了"爱敌人"和"爱社会的丑恶现象"。一个文艺工作者的政治立场被认为是错误的，他的"爱"就很可能是反动的。

"从来的文艺作品都是写光明和黑暗并重，一半对一半。"——"苏联在社会主义建设时期的文学就是以写光明为主。他们也写工作中的缺点，也写反面的人物，但是这种描写只能成为整个光明的陪衬，并不是所谓'一半对一半'。反动时期的资产阶级文艺家把革命群众写成暴徒，把他们自己写成神圣，所谓光明和黑暗是颠倒的。只有真正革命的文艺家才能正确地解决歌颂和暴露的问题。一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命文艺家的基本任务。"

"从来文艺的任务就在于暴露。""还是杂文时代，还要鲁迅笔法。""我是不歌功颂德的，歌颂光明者其作品未必伟大，刻画黑暗者其作品未必渺小。"这些观点都是与上一个问题相关联的。毛泽东回答的意思是，"暴露"与"批判"是有选择性的，必须基于一个正确的阶级立场。"鲁迅处在黑暗势力统治下面，没有言论自由，所以用冷嘲热讽的杂文形式作战，鲁迅是完全正确的"；"但在给革命文艺家以充分民主自由，仅仅不给反革命分子以民主自由的陕甘宁边区和敌后的各抗日根据地，杂文形式就不应该简单地和鲁迅的一样"。同时，毛泽东将杂文看成是"人民大众不易看懂"的讽刺文体，既然如此，杂文就是一个问题。这时，那些熟悉鲁迅文风的人会发现，鲁迅虽然被认可，但是像鲁迅那样写杂文在延安将犯政治上的错误。鉴于那些提出延安各种问题的文章都针对的是共产党区域里的现象，所以，毛泽东对"黑暗"一词非常敏感：

歌颂资产阶级光明者其作品未必伟大，刻画资产阶级黑暗者其作品未必渺小，歌颂无产阶级光明者其作品未必不伟大，刻画无产阶级所谓"黑暗"者其作品必定渺小，这难道不是文艺史上的事实吗？对于人民，这个人类世界历史的创造者，为什么不应该歌颂呢？无产阶级，共产党，新民主主义，社会主义，为什么不应该歌颂呢？

毛泽东有意识地避开了那些提意见的人所说的不是无产阶级本身而是一些发生在无产阶级政党统治下的延安的一些现象。尽管毛泽东还支持过萧军在《文艺月报》上

发表文章与周扬商榷"太阳中也有黑点"的观点，但是，他最后还是将那些"暴露""黑暗"的人视为"革命队伍中的蠹虫"。

"不是立场问题；立场是对的，心是好的，意思是懂得的，只是表现不好，结果反而起了坏作用。"——"效果问题是不是立场问题"？毛泽东干脆要求那些不符合标准的作家"必须对于自己工作的缺点错误有完全诚意的自我批评，决心改正这些缺点错误"。因为"效果"就是"立场"的反映。

"提倡学习马克思主义就是重复辩证唯物论的创作方法的错误，就要妨害创作情绪。"——"要破坏的，它决定地要破坏那些封建的、资产阶级的、小资产阶级的、自由主义的、个人主义的、虚无主义的、为艺术而艺术的、贵族式的、颓废的、悲观的以及其他种种非人民大众非无产阶级的创作情绪。对于无产阶级文艺家，这些情绪应不应该破坏呢？我以为是应该的，应该彻底地破坏它们，而在破坏的同时，就可以建设起新东西来。"毛泽东很清楚，那些提出意见的人所说的"创作情绪"对于他理解的延安来说是没有任何积极作用的。

毛泽东在提示了被认为是延安文艺领域的问题之后说：

> 我们的工作，就是要向他们大喝一声，说："同志"们，你们那一套是不行的，无产阶级是不能迁就你们的，依了你们，实际上就是依了大地主大资产阶级，就有亡党亡国的危险。只能依谁呢？只能依照无产阶级先锋队的面貌改造党，改造世界。我们希望文艺界的同志们认识这一场大论战的严重性，积极起来参加这个斗争，使每个同志都健全起来，使我们的整个队伍在思想上和组织上都真正统一起来，巩固起来。

现在，毛泽东称呼那些提出意见的人使用的同志这个词被打上了引号，他们几乎被归入了反动的"大地主大资产阶级"的行列，他们的意见被认为有"亡党亡国的危险"。既然如此，许多知识分子文化人在整风运动中成为政治斗争的受害者就很容易想象了。

毛泽东在结论的最后部分提醒那些从上海"亭子间"来的人[25]："从亭子间到革命根据地，不但是经历了两种地区，而且是经历了两个历史时代。"既然革命根据地是"中国历史几千年来空前未有的人民大众当权的时代"，那么，不熟悉这个时代的人和他们的生活，完成的文艺作品就没有任何意义。华君武对他从"亭子间"到延安后所发生的不协调感受作过生动的回忆：

> 延安是农民的世界。我的漫画以前学外国人，比较"洋气"，到延安后，洋的一套吃不开了。自己的艺术怎样才能为群众理解？我做过一些尝试。我在鲁艺办过漫画墙报，在学校外面的天主教堂也办过墙报。我发现在鲁艺的知识分子中我的漫画还有些知音，一挂到鲁艺大门外的桥儿沟街头，农民都一扫而过，不感兴趣。这个情况我注意到了，也产生过苦恼。当时不光是漫画，唱歌也有这样的问题。陈云同志说我们唱歌的就像打摆子，是说我们用的是洋腔，老百姓不接受。[26]

《讲话》既是毛泽东文艺思想的建立，也是中共"党的文艺"的开始。从此之后，文艺服务的对象、立场、观点与方法都必须接受党的不同级别文艺官员的检查与审定。在这样一个制度里，"为工农兵服务"成为一个任何人无法拒绝的理由，因为一旦自己的作品被认为是出现了立场上的问题，态度上的错误，那么，不仅文艺创作本身将受到批判，而作为文艺工作者的肉体也有可能受到摧残。政治是至高无上的，但是，究竟文艺工

作者服从了什么样的政治，必须由领导来决定，而这样的决定对于文艺工作者来说几乎是致命的。

1942年6月2日，以毛泽东为主任的中央总学习委员会宣告成立。鉴于这个中央总学委具有布置抽阅高级干部的整风笔记、设立下属学习小组以及要求从领导到群众从机关到学校提出任何意见的权力，中央总学委事实上已经凌驾于政治局以上。在分区学习委员会的设立上，在30年代左翼运动内部冲突中扮演失败角色的周扬，负责中央文委系统。周扬为毛泽东提供了城市知识分子思想与宗派背景，作为文艺思想家，他非常明确他代表党，而不是作为一个学术对立面开始监督管理延安的文艺。

整风结束，标志着毛泽东思想的形成，1945年中共七大，则将毛泽东思想作为指导思想和行动方针，[27]而他关于文艺的思想理论就成为全党和由党所领导的文艺界的基本理论依据。这种将政治领袖的文艺思想作为唯一要遵循的原则成为之后直至1976年之前还生效的教条，成为不同时期控制发言权的文艺领导人和权威在文艺领域里进行政治斗争的工具。[28]

5月的"讲话"之后，我们在1942年9月1日中共中央政治局通过的《关于统一抗日根据地党的领导及调整各组织间关系的决定》里已经看到了"党的领导的一元化"这样的字眼，1943年，人们在毛泽东起草的《中共中央关于领导方法的决定》里已经读到了对于任何工作任务（其中明确表述包括整风学习、宣传工作）的"分工而又统一的一元化的方法"的表述。任何将这些在政治工作中的用词看成是与文艺工作无关的表述的人，都是幼稚的和对中共领导下的文艺缺乏理解力的，因为毛泽东在他的《讲话》里非常明确地向大家阐述了列宁的思想：

在现在世界上，一切文化或文学艺术都是属于一定的阶级，属于一定的政治路线的。为艺术的艺术，超阶级的艺术，和政治并行或互相独立的艺术，实际上是不存在的。无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分，如同列宁所说，是整个革命机器中的"齿轮和螺丝钉"。[29]

1944年，周扬主编的《马克思主义与文艺》（华北书店出版）里，将马克思、恩格斯、普列汉诺夫、列宁、斯大林、高尔基、鲁迅以及毛泽东对文艺的论述进行了分类："意识形态的文艺"、"文艺的特质"、"文艺与阶级"、"无产阶级文艺"和"作家、批评家"五个部分。在"序言"里，周扬对毛泽东的《讲话》作了马克思主义文艺思想中国化的解释："毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》给革命文艺指示了新方向，这个讲话是中国革命文学史、思想史上的一个划时代的文献。是马克思主义文艺科学与文艺政策的最通俗化、具体化的一个概括，因此又是马克思主义文艺科学与文艺政策的最好的课本。"

1942年7月，整风运动进入高潮，鲁艺在28日到31日进行了4天的讨论会。在美术部的会场，师生们能听到检讨自己"对新的生活和新的描写对象是隔离着的"，"我们有时还会把贫血的、颓废的知识分子的姿态在画上赠给了我们的劳动人民"的声音。华君武检讨说："我曾经轻视普及。我长久住在都市里受了坏影响，所以我到现在还不能不说是眷恋马蒂斯所给我们的情调：一群金鱼，一扇百叶窗，一条人行道和自来水管子。到底是这些我要欢喜些；心理上长久地存留对农村生活的厌恶。"[30]

很快，艺术家开始体会到政治斗争的严

酷性，他们对以后的政治运动产生了恐惧的心理，他们在政治上逐渐放弃任何怀疑的立场，开始养成一切按照党的领导指引的方向工作的习惯和政治态度，尽管这样的"习惯"和"态度"仍然不能避免他们在不同的政治运动中面临政治危机。

但是，无论这个时期的政治性质或历史性质在以后的人们那里被如何看待，都无法替代延安给予他们的难忘生活。每个人对苦难与命运的理解不一样，经历者宁可将所有的问题看成是自己的人生财富而不愿说成是历史的错误。此外，在那些曾经将艺术作为动员群众、实现政治目的的工具的艺术家看来，即便在今天也是必要的与有意义的，因为他们在那里度过了自己人生最重要和最难忘的阶段。[31]

注释

1 转引自《中国现代思想中的唯科学主义》，南京：江苏人民出版社1989年版，第148页。

2 毛泽东：《改造我们的学习》，《毛泽东选集》（第3卷），北京：人民出版社1953年版，第815—816页。

3 毛泽东：《改造我们的学习》，《毛泽东选集》（第3卷），北京：人民出版社1953年版，第817页。

4 毛泽东：《改造我们的学习》，《毛泽东选集》（第3卷），北京：人民出版社1953年版。

5 毛泽东：《整顿党的作风》，《毛泽东选集》（第3卷），北京：人民出版社1953年版，第834页。

6 毛泽东：《整顿党的作风》，《毛泽东选集》（第3卷），北京：人民出版社1953年版，第837—838页。

7 毛泽东：《整顿党的作风》，《毛泽东选集》（第3卷），北京：人民出版社1953年版，第839页。

8 毛泽东：《反对党八股》，《毛泽东选集》（第3卷），北京：人民出版社1953年版。

9 1942年4月中旬，毛泽东在听取了康生等人对整风工作的汇报后明确指示："在学习和检查工作中，实行干部鉴定，对干部的思想与组织观念，实行审查工作；在审查工作中，发现反革命分子，加以清除，以巩固组织。"（王秀鑫：《延安"抢救运动"述评》，载《党的文献》1990年第3期）

10 《毛泽东新闻工作文选》，北京：新华出版社1983年版，第94页。

11 范文澜在《矢与的》壁报上号召人们"以民主之矢，射邪风之的"；徐特立则鼓励年轻人"大胆发言，认真检讨"。（参见李维汉：《中央研究院的研究工作和整风运动》。《延安整风运动纪事》，北京：求实出版社1982年版）

12 刘白羽：《毛主席为何要召开延安文艺座谈会》，载《世纪》2002年第5期。

13 毛泽东：《关于整顿三风》，载《党的文献》1992年第2期。

14 刘白羽在《毛主席为何要召开延安文艺座谈会》中回忆毛泽东与他的谈话说：

> 你那里作家不少，你把他们集合起来，把我谈的话念给他们听听，然后让他们发表意见。会有正面意见，可我更需要的是反面意见。刘白羽同志，我不是说兼听则明吗？

毛主席对我说："你是支部书记，你那里党员作家很多。"毛主席把《讲话》的前半部分

跟我讲了，让我回去征求意见："你听了意见后，第一、是向我讲一讲。第二、是如实讲，谁怎么样，怎么样，到底都有什么意见？"（载《世纪》2002年第5期）

15 萧军作了题为《对当前文艺诸问题之我见》的发言，之后发言也登在了《解放日报》上。文献记载：

萧军在召开座谈会前考虑到自己秉性耿直，谈锋甚露，为避免在会上因意见不同，再次发生同志之间的争执，打算到三边体验生活，等会开完再回来。是毛泽东几次写信将他挽留住的。因此，他第一个发言时，就直言不讳，将心里想说的话，全都抖了出来。据何其芳的手稿和张仃的回忆说：萧军曾讲道，红莲、白藕、绿叶是一家；儒家、道家、释家也是一家；党内人士、非党人士、进步人士是一家；政治、军事、文艺也是一家。虽说是一家，但它们的辈分是平等的，谁也不能领导谁。我们革命，就要像鲁迅先生一样，将旧世界砸得粉碎，绝不写歌功颂德的文章。像今天这样的会，我就可写出十万字来。我非常欣赏罗曼·罗兰的新英雄主义。我要做中国第一作家，也要做世界第一作家。（高杰：《流动的火焰》，载《传记文学》1997年第5期）

刘白羽回忆说：

记得会场上第一个发言的就是萧军。他发言的大意就是作家是独立的，作家是自由的，说鲁迅在广州就不受哪一个党、哪一个组织指挥。他的意思很明白，就是作家不需要党的领导。

萧军的话音未落，我听到对面靠墙角处有人大声说："我要发言！"我一看站起来的是胡乔木。胡乔木发言很尖锐，对萧军进行激烈的批评，可谓淋漓尽致。具体怎么讲我记不清了，但可见《胡乔木回忆毛泽东》中曾写到："对于我的发言，毛主席非常高兴，开完会，让我到他那里吃饭，说是祝贺开展了斗争。"（刘白羽：《毛主席为何要召开延安文艺座谈会》，载《世纪》2002年第5期）

16 何其芳发言说："听了主席《引言》中的教诲，我很受启发。小资产阶级的灵魂是不净的，自私自利，怯懦、脆弱、动摇。我感觉到自己迫切地需要改造。"（高杰：《流动的火焰》，载《传记文学》1997年第5期）

17 丁玲在发言中说："文艺到底应该以歌颂为主呢，还是以暴露为主呢？还是如有人讲的'一半对一半'呢？我想，对于光明的进步的，当然应该给以热情的讴歌；但对黑暗的阻碍进步的现象，我们决不能放下武器，袖手旁观，应该无情地暴露它。"（高杰：《流动的火焰》。载《传记文学》1997年第5期）

18 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》。《毛泽东选集》第3卷，北京：人民出版社1953年版，第870页。后面的引文如果没有标明出处，均引自这个版本。并省略页码。

19 丁玲写道：

我记得党中央初到延安时，我去看毛主席，他给我的印象是比较喜欢中国古典文学，我很钦佩他的旧学渊博，他常常带着非常欣赏的情趣谈李白，谈李商隐，谈韩愈，谈宋词，谈小说则是《红楼梦》。那时他每周去红军大学讲唯物辩证法，每次他去讲课，警卫员都来通知我去听。在露天广场上，他常常引用《红楼梦》中的人、事为例，深入浅出，通俗生动，听课的人都非常有兴趣。（艾克恩编：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版社1992年版，第49页）

20 毛泽东：《在鲁迅艺术学院的讲话》（1938年4月28日）。《毛泽东文艺论集》，北京：中央文献出版社2003年版，第19页。文中说的"五台山地区"，当时属晋察冀抗日

根据地。

21 《讲话》的正式文本由胡乔木具体执笔。刘白羽回忆说："稿子是乔木写的，乔木接替艾思奇（艾调《解放日报》工作）当文委书记，直接领导我。"（载《世纪》2002 年第 5 期）

22 尽管周立波希望到前线参加战斗，他在给周扬的信中表述了希望到烽火连天的华北，"去创造新世界"，可是，周立波在鲁艺讲课开列的目录仍然涉及了蒙田、斯汤达、巴尔扎克、梅里美、莫泊桑、果戈理、托尔斯泰、莱辛等外国作家作品。讲稿中有"深刻的人性的观察"、"人性和美学的既有的和可能的原理"以及"复杂的人性"这样的文字。这些表述和人道主义的观点显然不符合"阶级的人性"的看法。在这些从"亭子间"来的革命知识分子，并没有将文化艺术与实际战斗看成是矛盾的事情，不过是一种对人类知识的热爱和对人的素质的守持。

23 胡乔木在回顾当时延安鲁艺的"正规化"和"专门化"教学时说："在当时那种环境下，毛主席很反对鲁艺的文学课一讲就是契诃夫的小说，也许还有莫泊桑的小说。他对这种做法很不满意。但讲文学、讲写作，又必须有一些典型作品教育学生。毛主席力图找到一个途径，解决普及和提高问题。"（胡乔木：《胡乔木回忆毛泽东》，北京：人民出版社 1994 年版，第 60 页）

24 正如丁玲多年后仍然没有敌意地理解的那样：

> 我以为毛主席以他的文学天才、文学修养以及他的性格，他自然会比较欣赏那些艺术性较高的作品，他甚至也会欣赏一些艺术性高而没有什么政治性的东西。自然，凡是能流传下来的艺术精品，都会有一定的思想内容，但毛主席是一个伟大的政治家、革命家，他担负着领导共产党、指挥全国革命的重担，他很自然地要把一切事务、一切工作都纳入革命的政治轨道。在革命的进程中，责任感使他一定会提倡一些什么，甚至他所提倡的有时也不一定就是他个人最喜欢的，但他必须提倡它。（艾克恩编：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版社 1992 年版，第 56 页）

25 亭子间是上海里弄房子中的一种小房间，位置在房子后部的楼梯中侧，狭小黑暗，因此租金比较低廉。1949 年以前，经济水平低的作家、艺术家、知识分子和机关小职员，多半租这种房间居住。

26 《人民日报》2002 年 5 月 23 日第 12 版。

27 1941 年 2 月，由张闻天担任院长的马列学院教师张如心在他的《布尔什维克的教育家》一文里开始使用"毛泽东的思想"的概念，2 月 18 日，他在发表在《解放日报》的《怎样学习毛泽东》里开始阐释"毛泽东主义"的概念；1942 年 7 月 1 日，邓拓在中共中央晋察冀分局《晋察冀日报》发表社论《纪念七一，全党学习掌握毛泽东主义》；1943 年 7 月，王稼祥在他的《中共与中华民族的解放道路》里提出"毛泽东思想"的概念；1945 年，刘少奇在《关于修改党的章程的报告》中明确：中国共产党的思想理论基础是"马列主义与中国革命实际相结合的产物——毛泽东思想"。

1936 年 10 月，斯诺准备离开苏区，他在一棵大树下与正在给红军大学的学员们讲课的张闻天道别，在这个时候，他相信毛泽东作为普通人的特征："尽管人人认识他尊敬他，却没有——至少迄今还没有——对他搞英雄崇拜的那一套。我从未见红色中国有谁夸张地使用'我们的伟大领袖'一词，也没听到把毛泽东的名字用作中国人民的同义词……"（斯诺：《红星照耀中国》，石家庄：河北人民出版社 1992 年版，第 55 页）可是在几年后的中共七大

会议上，张闻天在检讨自己的错误时已经开始将毛泽东的思想与感情同人民的思想与感情重叠，“他的痛苦、欢喜与愤怒，就是人民的痛苦、欢喜与愤怒”，以至“他与人民的结合是如此的密切，因而分不出究竟他是人民，还是人民是他”。（参见张闻天：《在中国共产党第七次代表大会上的发言》，载《中共党史资料》第53辑）

28 周扬在1952年就说过：“我们在文艺工作上所获得的每一个成绩，都是由于正确地执行了毛泽东文艺路线的结果。”而当他说“比起中国人民的伟大斗争及其在各方面的成就来，文艺工作的成就还是太小了”的时候，他将问题的症结归结为“一个最主要的原因是我们执行毛泽东文艺路线还是不够”。（周扬：《坚决贯彻毛泽东文艺路线》，参见北京师范大学文艺理论组编：《文艺理论学习参考资料》[内部发行]，北京：高等教育出版社1956年版，第152页）

29 列宁在他的《党的组织和党的文学》里的原文是：

> 打倒非党的文学家！打倒超人的文学家！文学事业应当成为无产阶级总的事业的一部分，成为一个统一的、伟大的、由整个工人阶级全体觉悟的先锋队所开动的社会民主主义的机器的“齿轮和螺丝钉”。（转引自北京师范大学文艺理论组编：《文艺理论学习参考资料》[内部发行]，北京：高等教育出版社1956年版，第136页）

到了1949年，毛泽东可以非常自信地代表他所说的“人民”向帝国主义的美国说话了：

> 可爱的先生们，你们讲对了，我们正是这样。中国人民在几十年中积累起来的一切经验，都叫我们实行人民民主专政，或曰人民民主独裁，总之是一样，就是剥夺反动派的发言权，只让人民有发言权。

不过，在1949年之后，究竟谁是人民中的一员？而谁的发言权又将被剥夺？就没有仅仅是将国民党政权作为反动派打倒这样简单的了。在不同的政治运动中，“人民”的概念是由发放马克思列宁主义毛泽东思想意识形态发放权力的人来决定——如果他的权力还没有被党剥夺的话。很快人们会看到，尽管他们可以在那些五彩缤纷的作品里看到健康的笑脸和社会主义建设的场面，但是，只要动动脑筋，他们同样也会发现，艺术家及其艺术工作经常不过是剥夺和被剥夺这个无休止的过程中所使用的政治工具的一部分。

30 黄钢：《平静早已过去了！——延安鲁艺整顿学风的辩论》，《解放日报》1942年8月4日。

31 彦涵在他的回忆中有这样的内容：

> 1938年一个寒冬的星期天，延安遭到日本法西斯飞机的狂轰滥炸，有一些同志受到伤亡。我在北门里看见两个手挽手的女青年，倒伏在血泊中，我久久地站在她们的身旁。说不出自己当时的复杂心情，留下的印象：她们是多好的人啊！
>
> 几天以后，我们鲁艺木刻工作团带着全国版画家的作品，随八路军东渡黄河，开赴晋东南敌后抗日民主根据地。（艾克恩编：《延安文艺回忆录》，北京：中国社会科学出版1992年版，第355页）

刘白羽的结论是：“回想起这些，感到如不经历延安整风，是不可能懂得延安文艺座谈会讲话的深层含义的。这不但是我的文学转折点，也是我的人生转折点。”（载《世纪》2002年第5期）

华君武：“不到延安，没有党的教育，也没有我华君武的今天。所以我回忆延安时总是说，我的革命文艺的生涯是从这里开始的。”（《人民日报》2002年5月23日第12版）

17

国统区的艺术

漫画与漫画家

20世纪30年代初，李叔同的学生丰子恺用6000元建造了自己的住宅“缘缘堂”，他甚至以大量的笔墨对自己建造的工作环境给予了详细的描绘。可是，1937年11月6日，“缘缘堂”在日军飞机的轰炸下不复存在：

> 我们收拾衣物，于傍晚的细雨中匆匆辞别缘缘堂，登舟入乡。沿河但见家家闭户，处处锁门，石门湾顿成死市。河中船行如织，都是迁乡去的。我们此行，大家以为是暂避，将来总有一日，回缘缘堂的。谁知其中只有四人再来取物一二次，其余的人都在这潇潇暮雨之中与堂永诀，而开始流离的生活了。[1]

丰子恺（1898—1975）是一位在激进艺术家那里不太被认同的个人主义者。16岁时，他在杭州第一师范学校学习，李叔同给他讲授西方美术和音乐，丰子恺对老师的印象深刻，以至他的气质和未来的经历很容易使人联想到他的老师李叔同的风范。1921年，丰子恺在日本度过了10个月，在那里他没有对西洋绘画进行认真的研习，却获得了对日本传统的“manga”（漫画）的理解。丰子恺告诉国人，“漫画”来自古老的传统，甚至可以追溯到宋代，而日本艺术家却发展了这样的大众化的艺术。1924年，丰子恺受郑振铎的推荐，开始在杂志《我们》里发表那些充满情趣的作品。之后，中国人开始使用“漫画”这个概念。1925年，在《子恺漫画》里写文章给予赞赏的作者有夏丏尊、朱自清、刘薰宇、方光焘、丁衍庸这样一些文化名流。20年代，丰子恺已经赢得了“子恺漫画”的广泛声誉。尽管他的简单线条很容易让人联想到传统的趣味，但是，他在介绍西方艺术方面付出了大量的精力，甚至在1928年还给读者提供了一部《西洋美术史》。可是，他也年纪轻轻地进入了深厚的佛学领域——李叔同在学生29岁时为他取了一个叫“婴行”的法名，这是天真无邪的意

思。丰子恺将孩童对社会生活中的观察方式、传统的民间艺术、他所领悟的日本艺术和传统的文人心境结合在一起，形成了特殊的表现形式。对于那些理解画家内心世界并热衷于训练教养的观众来说，丰子恺的绘画非常容易理解，而在那些希望目睹宏大叙事或者将艺术作为现代主义的形式分析的人看来，他的艺术又是那样的无足轻重。丰子恺赞赏过杜米埃，但他没有像后者那样在自己的作品中提出尖锐的社会与政治问题，他的作品总是采用简约而没有传统韵致的线条，来非常概括地勾勒一个个总是很温和的问题。无论问题是否严重，他始终保持着矜持的态度，即便是他的工作室在日军的轰炸后化为齑粉，他也是很冷静地记录着人类的悲剧。



17-1 1934年1月，青年学生包围国民党中央党部，蔡元培出面安抚学生

抗战开初，漫画起到了及时报道与鼓动的作用。1937年7月，在上海成立的“上海漫画界救亡协会”[2] 就将艺术的宗旨设定为“以期统一战线，准备与日寇作一回殊死的漫画战……以争取抗敌救亡最后胜利”。8月，“上海市各界抗敌后援会宣传委员会、漫画界救亡协会漫画宣传队第一队”成立。领队是叶浅予，副领队张乐平，成员先后有

胡考、梁白波、宣文杰、张仃、陆志庠、陶谋基、陶今也、廖冰兄、叶冈、席与群、黄茅、麦非、廖末林、章西厓、周令钊等。9月出发，他们用漫画一路进行抗日宣传，希望民众了解抗战救国的意义。在南京，他们举办了“抗战漫画展”，数万观众前来参观漫画对抗战的报道；他们在日军的轰炸中进行创作和宣传，鼓动前线将士的战斗情绪，组织各地漫画界担负起宣传抗日的使命。在1937年9月25日出版的《救亡漫画》第2号里，汪子美在《漫画救亡时代》里告诫漫画家们：



17-2 丰子恺 《雀巢可俯而窥》 1928年 4联纸本水墨册页 23.7×16.7cm 浙江省博物馆藏

随着大炮枪弹的声音，一些纤肢秀腰的漫画，扑着纯趣味的面粉的漫画，染着一身花柳病毒的色情漫画，一味油腔滑调华而不实的漫画，都纷纷从杂志画报最华贵的一页上跌下来。代替这些起来的是健全朴实，头脑冷静，富于分析与判断，握着强有力的中心意识的作品；在这一个伟大而非常的救亡时代，是需要这些体魄健强，思想正确的作品，拥上漫画艺坛，来执行他所应负的艺术使命。[3]

在许多艺术家看来，民族危亡在即，他们已经没有条件安静或者自以为是地从事现代主义的实验了，所以汪子美用讽刺的笔调对现代主义艺术家说道：

在这个时候，纯粹艺术的孤僻，神秘，颓废，淫逸，便更深一层地显示了他与大众的隔离性。无论长发大领结的沙龙天才们怎样尽心血将那一瓶瓶可爱又可惜的油色拼命挤到画布上去，而马蒂斯的神经、印象癖的空气之余味不去，则始终是使老百姓摇头惊诧，不能消化的异国面包！[4]

汪子美在急促的文字里干脆告诉人们：漫画在这个时候就是通俗而明快的报道。这样的艺术观点和态度在当时非常普遍。

10月，“漫画宣传队”到达武汉，接受第三厅领导，漫画家成立了“全国漫画战时工作委员会”，他们通过这个组织来指导全国各地的漫画活动。在这个群情激奋的城市，他们编辑了《战斗漫画》（旬刊）和《抗战漫画》（半月刊）共计12期。叶浅予在《抗战漫画》创刊号（1938年1月1日）发表的前言《“救亡漫画”的第二个生命》里陈述的动机与事实，能够让人感受到战争的急迫、漫画家的历史活动以及艺术家们前赴后继的使命精神：



17-3 抗战漫画宣传队队长叶浅予（右四）与队员合影

> 《救亡漫画》自九月二十日创刊至十一月初旬，整整的出版了十号，自第七号起，且增出了“南京”“汉口”“香港”三版，销行数目超过二万份，无疑已成为抗战以来国内的唯一兴奋剂。不幸十一月初我忠勇将士忍痛退出了闸北，退出了沪西，再退出了南市浦东，处在租界里的漫画战士，事实上在租界当局调整治安的布告下，及敌人的直接行动下早已失却了自由，《救亡漫画》即使在上海可以秘密发行，但南京、汉口、香港三市发行增版已不可能。我们为继续并扩大战时漫画的运动，必须贯彻奋斗到底，所以不管《救亡漫画》能否再挣扎他的生命，我们决以漫画宣传队为中心，集合留汉同志，培养另一个新的生命，来刺激全国同胞的抗战情绪，和敌人的恶宣传作殊死之战！[5]

之后，漫画家们还编辑了《日寇暴行录》，在香港出版了英文版的《今日中国》。全国漫协甚至将45幅漫画送往苏联举办“中国抗战漫画展”。1938年6月，“漫画宣传队”分为由张乐平和特伟分别带领的两个队伍，秋天，两个队伍在长沙会合，共同奔赴桂林，并在桂林举办了“抗敌漫画巡回展览”。出于印刷的方便，木刻的漫画导致了刊物《漫画与木刻》、报纸副刊《漫画木刻月选》、《漫木旬刊》的出现。漫画宣传队开办

的漫画训练班使得这里的漫画工作充满活力，张乐平一队留桂林开办“漫画研究班”、“战时绘画训练班”和“漫画与木刻讲座”，为这个艰难的时代培养了更多的漫画家；特伟的一支于1940年初抵达重庆。有张光宇、叶浅予、丁聪、廖冰兄、沈同衡、特伟、余所亚、张文元参加的“漫画联展”是当时的重庆规模与影响最大的展览。“皖南事变”后，漫画宣传队因失去经费而解散。历时三年的救亡漫画宣传队成员创作了近千幅作品，他们在任何可能的地方通过举办展览宣传抗日，叶浅予的《换我们的新装》、张乐平的《帮助军队杀敌才是生路》、廖冰兄的《全世界爱好和平人们联合起来》、陆志庠的《轰炸》、张仃的《欲壑难填》、胡考的《用血肉筑成长城》、特伟的《汉奸土匪的下场》都是观众记忆深刻的作品。

在广东，全国漫画协会华南分会也通过《漫画战线》、《广州漫画》、《救亡漫画》、《民众漫画》进行抗日宣传，郁风、伍千里、张谔、黄茅、潘醉生、林峻、刘仑是这里的重要成员，他们在广州、佛山等地举办不同的漫画展览，编选出版《全国漫画杰作选》、《抗战连环漫画集》，以及廖冰兄的《抗战必胜连环画》。这时，不少漫画家来往于香港和内地，所以在香港也能看到与抗战有关的漫画展览，叶浅予是这个时期非常活跃的艺术家之一。

在救亡主题的漫画运动中，还有一个揭露现实的平行线，对于那些每天遭遇问题的后方民众来说，这样的题材与他们的生活直接发生了关系。张光宇和丁聪成为这类漫画家中的代表。

张光宇(1900—1964)早年在上海张聿光的画室画舞台布景画，是20年代上海漫画运动的领袖人物。他的艺术手法与趣味来自西方画家，例如伦敦《晚报》的戴维·洛和1930年在上海结识的墨西哥艺术家米盖尔·考瓦路比亚。很快，很多漫画艺术家也接受了奥罗兹科、西盖罗斯和里维拉印刷品的影响。战争使张光宇逃离上海到了香港，在1942年香港陷落之前，他在电影公司工作。1944年，在经历了广东湛江地区一段难以言说的时间后，张光宇又到了重庆。正是在这个国民党控制的城市，张光宇完成了著名的讽刺连环画《西游漫记》。他告诉人们，在这个混乱不堪、经济崩溃的社会里，所谓民主不过是摆摆样子的经文，没有任何实际意义。那些当代的旅行者最终也无法找寻到真正的民主王国，而只能是接受独裁的统治。画家于1945年末在重庆展出了这套连环画，次年春天，这件作品又出现在成都的现代艺术展览中。张光宇最早的学生之一丁聪(1916—)似乎是一个天生的漫画家，他的乐观精神与健康的气质让他度过了很多难受的日子。丁聪是丁悚的儿子，出生在上海，这个城市的历史变迁本身也成为了丁聪的素材。30年代早期，张光宇建议丁聪使用了“小丁”这个一直沿用的签名。在刘海粟的美专学习时，丁聪与张光宇和叶浅予一起画漫画。1936年，丁聪已经是《良友》编辑部的成员。战争的到来迫使艺术家移居香港。此后他于1942年到了后方城市成都，在这里，他与戏剧界和艺术界的很多达观的人来往频繁。期间他从事自己的绘画并到四川境内的边远地区考察写生。当他回到成都展示他的人物写生时，他的朋友们给予了他充分的肯定。在1944年旅行这年，丁聪完成了让他名声卓著的作品《现相图》。丁聪几乎是以另一种角度展示国民党统治时期下的社会问题；如果在一年前展出于北平的《流民图》让人联想到日本侵略军队的罪恶，那么丁聪的这件卷轴作品则针对的是国民党政府。前者表现了普遍的苦难，

而后者揭示了具体的问题。每个观众都能在作品里看到社会的“现相”：现代知识的被抛弃；日常生活的艰难；战争中投机商的奸诈；冷漠与需要帮助的对比；贫困与富有的对比，如此等等。这样的漫画对现实问题作了明显的揭示，对当局颇有刺激。作品也很容易联想到鲁迅的影响。次年，丁聪又完成了《现世图》，这时，艺术家的矛头更加清晰和直接地针对国民党和支持国民党的美国，艺术家甚至希望通过一个武装的农民将这一切炸得粉碎。这些漫画作品的风格受到墨西哥画家里维拉和考瓦路比亚的影响。丁聪是敏锐的社会观察家，战争、商业和时尚都成为他投入目光的领域，这样的特点为他从不同的角度表现社会问题提供了条件。他因博学、丰富的经历和豁达开朗的性格在艺术、戏剧、音乐和文学领域赢得了众多的朋友。在40年代，丁聪大量的漫画和讽刺作品以及书籍插图给观众和读者留下深刻的印象。



17-4 丁聪 《今日形象》 1944年 纸上水彩 28.6×149.3cm 堪萨斯大学斯宾赛美术馆藏

第三厅与新的木刻组织

郭沫若在他的《洪波曲》里叙述说：

> 本来在从上海撤退的时候，文化界的朋友们虽然并没有什么严密的组织，但大家都有一个共同的意念，要把文化的触角尽量往民间伸出去。这一意念，在当时是表现而为文化人的内移。
>
> 但内移文化人，除掉一部分去了延安之外，差不多又集中到了武汉。不仅从上海来的，还有远自平津、东北和其他各地来的，结果是使武汉又成为了第二上海。[6]

有很多艺术家参加到了由郭沫若任厅长的国民政府军事委员会第三厅的工作中。[7] 徐悲鸿曾一度受邀参加武汉的抗日宣传工作，可是，徐悲鸿事实上有自己的安排，另一方面他也因为走错办公室受到冷遇而离开，所以没有在武汉的抗日文艺活动中留下记录。[8]

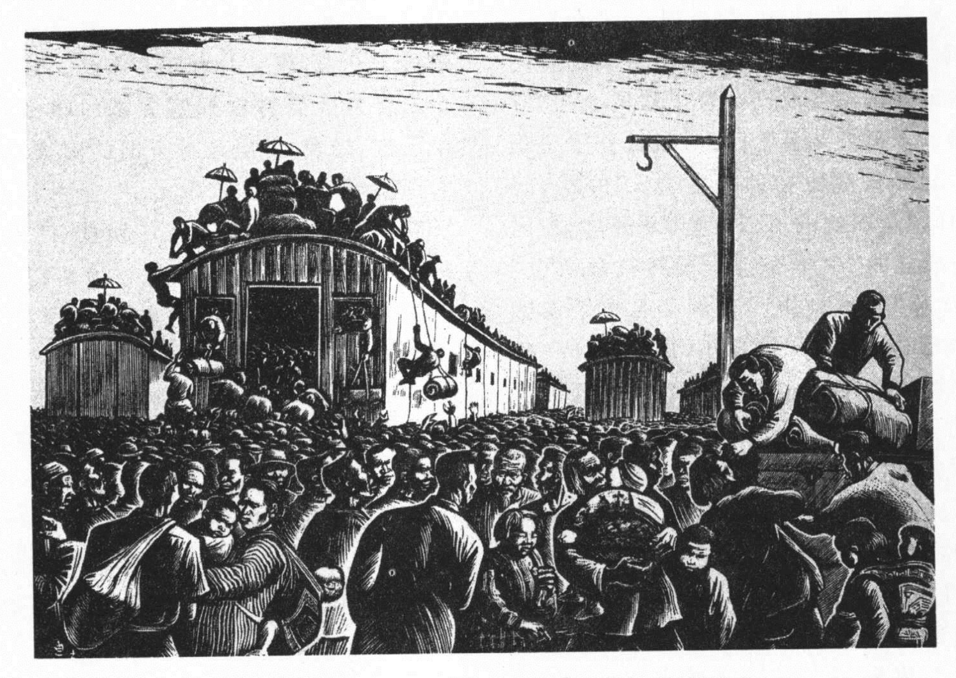
事实上，第三厅是国民党的机构，但是，在国共第二次合作的过程中，有周恩来任副部长的政治部也成为共产党扩大自己在抗战中的影响的阵地。在郭沫若到达武汉后，他参加了共产党单独的工作会议，王明告诉郭沫若：“目前的局面是靠着争取得来的，虽然还不能满意，但我们还得努力争取，决不能退撄。能够在两方面都通得过的人，目前正感需要，还少了一点。我们不是想官做，而是要抢工作做。我们要争取工作。”[9]

这样，“南京的国民政府，国民党的中央党部，虽然都搬到重庆去了，但国民党的党政军方面的重要人物差不多都集中在武汉。在野的各党派的领袖们，文化界的知名人士，也差不多都先后集中到武汉来了。武汉

成为了事实上的抗战首都。”

“《新华日报》创刊了。邹韬奋和柳湜主编的《全民抗战》也复刊了，空气的确在改变。沉睡了十年的武汉，似乎又在渐渐地恢复到它在北伐时代的气势了。”[10]

在需要动员全国民众的关键时期，艺术继续朝着大众化的方向变化是很自然的。早在“七七事变”之前，“左翼”美术的内容就已经充分反映普通民众的生活与痛苦，在国民党政府将共产党视为“赤匪”的时期，木刻版画因其内容与思想而成为国民党查禁的原因。可是，当国共再次合作，而艺术的内容主要反映抗日战争的时候，版画以及很容易刺痛政府神经的漫画就多少有了合法的空间。最初，文艺领域的代表人物还在就“民族革命战争的大众文学”和“国防文学”的概念进行争论，周扬等人对“国防文学”的强调将题材范围事实上作了限制，而减少了更广范围的文艺联盟。大多数艺术家愿意这样认为：文艺的丰富性和复杂性不容许对题材和表现内容做强制性的安排，即便是非常时期，他们也仍然希望能够以非常个人化的立场去观看和表现这个世界。在国统区，国民党没有提出任何积极的文艺政策，简单的判断和严禁措施引发的普遍不满，使得更多的艺术家在感情上倾向于共产党。共产党利用第三厅迅速组织能够动员民众的文艺力量，戏剧、音乐以及其他具有现场影响力的文艺方式都成为宣传抗日的有效工具。



17-5 蔡迪支 《桂林紧急疏散》 1945年 木刻 23×32.2cm

第三厅美术科的队伍是强大的。在三厅工作的艺术家能够列出倪贻德、冯法祀、李可染、周多、段平佑、王式廓、罗工柳、唐一禾、力群、赖少其、王琦、丁正献、卢鸿基等。在徐悲鸿拒绝之后，倪贻德担任第三厅美术科科长。这些画家在战时机构里的工作主要是为这个城市提供抗战形象方面的宣传，在很大的程度上讲，画家就是士兵或者宣传

员。快速的时间要求和资源的匮乏使得画家们更多的是借用油画技法去绘制壁画和宣传画。这个时期的作品显然已经直接成为宣传的武器，例如王式廓的《台儿庄大战》和《南口会战》，李可染的《无辜者的血》、《谁杀了你的孩子》，冯法祀的《平型关大捷》，周多的《妇女手中线、战士身上衣》，唐一禾的《全面打击侵略者》。画家们甚至集体创作巨大的"全民抗战"壁画，即黄鹤楼大壁画，这件由王式廓、周多起稿，田汉亲自指挥的壁画是冯法祀、王式廓、周令钊、龚孟贤集体放大绘制完成的。

可以想象，抗战时期能够产生广泛影响的艺术形式仍然是从30年代"左翼"运动延续下来的版画。

在第三厅于1938年4月1日成立不久，4月16日，具有全国性版画组织性质的武汉木刻人联谊会成立。这个联谊会在"五一劳动节木刻展览会"开幕时就成立了中华全国木刻界抗敌协会的筹备会。1938年6月12日，"全国抗战木刻展览会"开幕，在同时宣布成立的"中华全国木刻界抗敌协会"（以下简称"全木抗协"）理事会名单上能够看到蔡元培、冯玉祥、潘梓年、田汉这样一些重要人物的名字。这是一个庞大的组织构架，除了有马达（总务）、力群（研究）、卢鸿基（展览）、刘建庵（组织）、陈九（出版）五名常务理事外，还有近20名的版画家作为在各地理事，负责各地区的版画艺术活动。1938年10月，"全木抗协"再次发展了200多名全国会员。各省也建有办事处和筹备处：桂林有刘建庵、赖少其；成都有郭钧、张漾兮，湖南有李桦、温涛，浙江有野夫、万湜思，昆明有夏朋等。木刻团体仍然没有得到国民党的更多青睐，在组织宣传与活动上，四处都能见到中共的力量与感受到这个在野政党在组织上的活力。经过了近十年的努力，那些热爱木刻艺术并希望用木刻去反映严酷现实的年轻人有了自己合法的艺术组织，他们在这个必须联合全国救亡势力的时期发展队伍，建立机构，举办训练班，将木刻运动推向各个地区。

日趋激烈与危机的战事逼迫"全木抗协"在七八月间由武汉向重庆迁移。武汉这个被日军频频轰炸的城市使部分艺术家也撤退到重庆。在撤离的过程中，不少艺术家对国民党政府失去信心，罗工柳带头，马达、力群、陈久、安林、尤淇陆续前往中共机关所在地延安。随三厅撤离的大多数艺术家在一路上冒着生命危险继续举办展览，他们相信木刻在这个危难时期的鼓动作用。[11]

1939年4月，"全木抗协"举办了"第三届全国抗战木刻展览会"，参加展览的画家超过100人，作品共有570多件。观众在这个展览会上能够看到解放区的印刷品。由于轰炸、经费、展览场所方面的困难，加上传闻国民党当局意欲取缔，"全木抗协"于1939年7月由重庆迁往广西桂林，并于10月19日举办了"鲁迅逝世三周年纪念木刻展"。1940年10月，"全木抗协"举办了"全国木刻十年纪念展览会"。1941年"皖南事变"不久，"全木抗协"被国民党广西党部封闭，同年3月，"全木抗协"再次迁回重庆。1941年3月，国民党发布通令解散了包括中华全国木刻界抗敌协会在内的40多个文化艺术团体。国民党政府的这类措施加深了文艺知识分子的反感，使得他们在感情和行动上更加接近共产党的领导。

为了继续中华全国木刻界抗敌协会的木刻活动，木刻家们认为有继续成立组织的必要。出于规避国民党的政治性核查，他们没有使用"协会"而是使用"研究会"这样的字眼，策略性地绕开了敏感的政治问题。1942年1月3日，"中国木刻研究会"（以下

简称“木研会”)在重庆中苏文化协会二楼会议室正式成立,王琦(总务)、刘铁华(出版)、丁正献(展览)、罗清桢(研究)、邵恒秋(供应)是其常务理事。可是,这个时候的“木研会”通过《新华日报》和八路军驻渝办事处,与延安保持着密切联系。王琦在他的《从“中国木刻研究会”到“中华全国木刻协会”》里这样记录:

> “木研会”成立后,曾向延安美术界发出函件,邀请解放区全体木刻同志参加“木研会”。由于当时的特殊情况,延安的木刻同志未分配理事名额,但是后来凡是“木研会”对外发表的文件,都有延安的木刻同志列名。解放区的木刻作品,也经常由党组织转交“木研会”,参加历次国内外木刻展览会,并获得很大的影响。[12]

不管人们怎么看,抗战时期的大多数木刻艺术家认可中共的领导,他们将自己的组织视为中共的外围组织,而在重庆的中共机关,也通过《新华日报》这个媒体对木刻展览提供宣传和艺术评论上的支持,因此,国民党特务机构也监视着艺术家们的组织,以控制中共在抗战期间的政治渗透与组织发展。所以,“木研会”虽然通过了合法的手续,但在活动上却处于半非法的状况。

与中华全国木刻界抗敌协会的组织发展模式相似,“木研会”迅速发展自己的成员,“木研会”的确接续了“全木抗协”的工作,它成为国统区版画界在抗日战争后半期的左翼艺术中心。“木研会”于1942年10月举办的“第一届双十节全国木刻展览会”包括了由周恩来从延安带来的延安版画家的众多作品,展览共有作品255幅。徐悲鸿在重庆《新民报》上发表(1942年10月18日)的文章《全国木刻展》中,对延安版画家古元和国统区版画家李桦给予了充分肯定的评价。不过他说:“李桦已是老前辈,作风日趋沉练,渐有古典形式,有几幅近于Durer(丢勒)。”这对于希望自己的作品具有中国气派的艺术家而言,这样的评价已经有些过时。徐悲鸿还写道:“造型欠精,此在李桦、古元两作家以外,普遍之通病也。”显然,徐悲鸿仍然关注写实技术层面上的问题。无论如何,这次木展在全国七个地区展出,对宣传抗战产生了广泛的影响,解放区的美术得到了更为广泛的关注。由于政治立场上的原因,在国民政府第三届全国美展中,展览的组织者将解放区的木刻安排陈列在“没有阳光的楼梯底下”,激起了共产党的不满,《新华日报》发表文章愤怒地揶揄说:“大厅里粉红色的少女在冬阳下微笑,作得意状,阴暗的扶梯后面的木刻画上的战士在微微叹气!抗战题材叹气了!雕虫小技,自然谈不上巧。明珠暗投,不能怪主持者对此门艺术之不注意也。”[13]木刻家们还是希望自己的作品能够得到展出,他们的目的是清楚的:“拿一批充满战斗气息的作品,和那些描写风花雪月、与抗战无关的作品摆在一块,就更能看出革命艺术的倾向性。”[14]

1943年,“第二届双十节全国美展”在全国八个地区同时进行展览,这次没有解放区的作品参加,按照王琦的判断:“据说是因为作者都忙于参加整风学习的缘故。”[15]的确,整风运动是如此的具有政治影响力,以至在之后的作品中就很少有徐悲鸿所关注的那些“惟妙惟肖”的写实作品了。随着中共在政治和军事上的壮大,国统区的艺术家渐渐也开始接受延安文艺思想的影响。

从武汉到桂林,再到重庆,这是一个激愤、艰辛、混乱以及保留着希望的路线,可以想象,战争期间艺术家的流动非常迅速,没有多少艺术家在一个城市有稳定的滞留,人们先是从山东、上海等地退向武汉,而1938

年武汉沦陷后，很多艺术家又从各地逃至桂林，在不同的时候，他们中的一部分陆续由桂林又去了重庆。能够列出的名单有徐悲鸿、余本、李铁夫、任真汉、冯法祀、李毅士、黄显之、阳太阳、杨秋人、梁鼎铭兄弟、张安治、陈宏、王少陵、孙多慈、黎冰鸿、叶浅予、张大千、丁正献、丁聪、沈同衡、张光宇、廖冰兄、黄苗子、丰子恺、李桦、黄新波、沈逸千、赵望云、李可染等。1943 年，桂林沦陷，重庆成为唯一可以集中进行文化艺术活动的城市，部分艺术家像庄言、王式廓、王曼硕直接去了延安。在重庆，尽管处于战争期间，国民政府教育部仍然举办了“全国第三届美术展览”(1942)以及“中国美术学院美术作品展览”(1943)、“现代美术展览”(1945)。徐悲鸿、常书鸿、林风眠、吴作人、孙宗慰、秦宣夫、刘艺斯、关良等人也举办了个展，与人们经常能够听到漫画和木刻家对艺术直接用于宣传和冲锋的呼吁形成了对比。

民族形式与争鸣

与“西安事变”之前不同，在国共第二次合作之后，国统区的文艺界能够断断续续听到延安的声音。1938 年 10 月，毛泽东在延安提出的“中国作风和中国气派”同样引发了国统区文艺界对“民族形式”的讨论。正如文艺上的争论往往生发自文学领域一样，这个在文学界更为激烈的讨论也影响到了艺术领域。

在 1939 年 9 月 1 日的《文艺阵地》(第 3 卷第 10 期)里，有作者直接使用了毛泽东的用词作为文章的标题“中国气派与中国作风”。巴人在他的文章里说，“但新文学发展到今天，我们的文学的作风与气派，显然是向‘全盘西化’方面突进了。”这个涉及文学的评价自然也与艺术有关。作者对“作风”与“气派”的用词进行了解释之后说：“中国作风与中国气派，在文艺作品上，是应该看做一个东西——一种特征，而不是两件东西。”这也涉及了“民族的特性”问题。按照巴人理解的逻辑，欧阳山作品里的人物因为过多的哲学思索而缺乏对实际生活的理解，而沈从文的作品有旧作风与旧气派，但因缺少思想的修养而缺乏对真实的判断。正如作者在结尾提醒的那样，从“五四运动”对“大众化”问题的提出，到这个时期的关于“中国作风与中国气派”，在艺术作品上很自然地不能避免具体的内容与形式问题。所以文章告诉人们：“现阶段的文艺的运动，要以利用旧形式，推行大众化，从而创造新民族形式为主要课题。”在发表于 1939 年 12 月 11—12 日的《大公报》的“文艺副刊”上的《民族形式创造诸问题》中，作者杜埃的文字颇为接近毛泽东在三年后的《讲话》中包含的意思：

利用旧形式，是为了更正确的面对我们国家的社会实况而产生出来的一种工作方针。它一方面是根据着广大阶层的文化的、经济的、思想的、生活习惯等的水准，去进行适当的有效的启发工作，把文学变成易于接近他们，影响他们，乃至变为他们所喜爱的东西；另一方面，在利用旧形式中，作家将必然更能实际的走入深广的人民生活，作家们必须下乡，与人民接近，化入他们群里，去学习审察他们的生活、思想、欲求、感情、习惯、个性，他们要吸取旧形式中较能表现上述诸点的形式，加以蜕变和改正，使新形式在旧的基础上，旧的精华里创造出来。

尽管很多人清楚仅仅利用旧形式是不够的，但是，类似宗珏的《文艺之民族形式问题的展开》里的观点非常普遍：“‘有地方性就有世界性’，也就是有民族性。罗思先生

的话是不错的：‘民族形式是发挥国际主义的正确方法’(《论美术上的民族形式与抗日内容》)。”

围绕什么是所需要的“民族形式”的讨论是尖锐和激烈的。葛一虹对向林冰关于“民族形式”的中心源泉是具有矛盾性的“民间形式”的论点给予了不乏敏锐的反驳，他对为了满足大多数“文盲”的需要而事实上迁就旧形式或者过分不负责的通俗给予了批评。他不相信广大的民众不喜欢像《夏伯阳》、《铁流》这样的具有艺术质量的作品，他甚至认为这样的作品不是多了而是太少。葛一虹不相信关于形式与内容之间的相互割裂的说法，他坚持认为旧形式与旧的内容密不可分，如果过分讲究大多数人熟悉的旧形式，以数量去充抵质量，那么，在作者看来，这就是一种“新的国粹主义”。

关于“大众化”、“民族形式”、“民间形式”以及所有概念的讨论在讨论者之间的文字上相互抵牾，然而问题的实质很可能是，究竟如何评判“五四”新文化运动以来的新文艺的价值？如果那些“全盘西化”或者“西洋化”的作品仅仅是一种简单的模仿，而完全没有任何中国的内容，甚至几乎没有中国的任何气质，那么新文化运动的意义将被认为是一种虚构。辩证唯物主义的概念在国统区的知识分子里仍然保持着市场，在争论中使用“批判的运用”、“扬弃”、“对立”与“统一”这样的词汇异常普遍，可是，在国统区，尽管文艺为抗战服务在这个特殊时刻被几乎大多数人所接受，但是，没有人去规定抗战文艺究竟有什么界限，谁也不能说出倘若国统区的文艺像延安那样受到严格规定之后将是什么样的后果，能够说明问题的是，在一个将艺术作为宣传工具的特殊时期，选择什么样的题材、内容、形式、手法似乎仍然应该是艺术家的权利。所谓的“新形式”、“民族形式”或者“中国作风”与“中国气派”是在艺术家自己感受过程中自然生发出来的。葛一虹在 1940 年 4 月 10 日《新蜀报》里的一段话应该可以成为不少文学艺术家坚持文艺品质的辩护词：

> 新文艺在普遍性上不及旧形式，是不容讳言的。其原因，固然新文艺工作者不能全部卸下他的责任，但主要还是在于精神劳动与体力劳动长期分家以致造成一般人民大众的知识程度低下的缘故。而旧形式之所以仍能吸引观众和读者的原因也在此，所以，目前我们迫切的课题是怎样提高大众的文化水准，而不是怎样放弃了已经获得的比旧形式“进步与完整”的新形式，降低水准的从“大众欣赏形态”的地方利用旧形式开始来做什么，而是继续了五四以来新文艺艰苦斗争的道路，更坚决地站在已经获得的劳绩上，来完成表现我们新思想新感情的新形式——民族形式。而这样的形式才是真正的新鲜活泼为老百姓喜见乐闻的中国作风与中国气派。

事实上，大多数“民族形式”问题讨论的参与者都没有否认形式与内容的关系以及新形式与旧形式之间的联系。文学与戏剧中的一些例子似乎让人难以在一个概念下产生共识，而美术在这个问题上仿佛显得明了可辨，“形式”一词在中文里很容易与视觉发生关系，所以就有将旧形式与新形式按比重进行结合的说法：

> 中国艺术在今天，负责着两个使命，一则要将我们中国固有的传统形式发扬光大，一则要吸取西洋的科学的艺术形式，以提高中国艺术在世界上的地位和普遍地深入地作为国民教育的优良工具。……对于欧化了的艺术，要求它研究民族形式，创造中国

作风、中国气派的作品，对于固有的传统的艺术，要求它研究科学化、现代化，创造中国的新形式艺术作品。在绘画方面，所以我们提出“西洋画中国化”、“中国画现代化”的口号。[16]

显然，杨邨人在他的《西洋画中国化运动的进军》里使用“民族形式”这个概念大致也可以看做是一种相对已经在中国存在过的东西。关于东西方文化或者西洋与中国文化之间的融合的讨论中，类似这样的表述实在是非常普遍。可是，什么是“西洋画中国化”、“中国画现代化”产生出来的最后的或者说是合理的、创造性的“民族形式”呢？与此相关的“科学化”和“现代化”究竟是什么意思呢？

洪毅然在他的《抗战绘画的“民族形式”之创造》中说出的意思，[17]同样属于“抗战的内容”与“民族的形式”这样的逻辑：

抗战宣传的新绘画既然以广大的一般民众为对象，则势必既已着上“抗战宣传”之戎装的进步的西洋画之“中国化”一事，是需要的。

或者：

进步的抗战西洋画（目前流行的一般“宣传画”多为西洋画）之“中国化”，必及时配合着传统中国画之“现代化”才可以。

或者：

所谓中国画的“现代化”有两种含义：第一是内容的“抗战化”，其次是技术的“西洋化”。非然者，所谓西洋画的“中国化”会化成风雅游戏主义而取消抗战的进步性。相反地，中国画的“现代化”也必须以西洋画之“中国化”为条件！否则亦将有同样地不易为大众所爱好之危险。

这样的表述显然透露出徐悲鸿的逻辑。直至抗战全面爆发的时期，中国艺术接受西方的影响已经约有三十年，艺术家们使用“改良”和“中西合璧”这样的词句进行着不同的实践。在一定程度上，中国艺术家们与西方现代主义几乎同步。可是，“吾国近二三十年来的所谓新艺术运动的过程，本质地就是吾国艺术文化半封建半殖民地之过程。一面是殖民地弄的西洋画遍布全国，吃惯了外国面包的洋画家动辄就是马蒂斯、塞尚……一面是封建余孽的中国画充塞各地，顽梗不化的国画家开口不离四王、吴恽、石涛、八大山人等，大有‘非先生六法服不敢服’，‘非先师之法画不敢画’之慨！”[18]洪毅然的这个评价多少批评了不少艺术家坚持的“为艺术而艺术”立场，他认为这些艺术家在艺术形式的认识上将传统绘画与西洋画放在了不可调和的位置上，同时，缺乏对艺术现实功能方面的考虑。

正是由于对艺术实用功能的强调，艺术的“民族形式”在这个时候的准确含义就是用西方的写实绘画的方法来描绘抗战，所谓西洋的“中国化”就是写实手法或形式加上“抗战化”的内容。对民族形式的这种理解，很容易使得艺术家们自以为过去对艺术的探索是没有用的“为艺术而艺术”。

很快，艺术家们可以从张安治的《中国绘画的民族形式》、傅思达的《大众美术的最高理想——民族形式》、许士骐的《从画史的纲察以探求现代国画的新途径》、孙伏园的《美术在战时》和高剑父的《我的现代画（新国画）观》这样一些文章里读到涉及中国画“现代化”与西洋画“中国化”问题的观点。

高剑父在谈到对中国画的改造时干脆说：“新国画是综合的、集众长的、真美合一的、理趣兼到的；有国画的精神气韵，又有西画之科学技法。”高剑父熟习传统，所以即便是在借用“西画之科学技法”时，他也坚持

"国画的精神气韵"。以后,人们进一步发现,"国画的精神气韵"本身是需要做没完没了讨论的,尽管高认为"一时期有一时期的精神所在"。正如我们已经论及的,高剑父关心的是与"民族形式"密切关联的"大众化"。

杨邨人将"西洋画'中国化'的创作方法"的基础作了强调——"在形式上必须是现实主义的,在内容上亦必须是现实主义的",但他特别注重作品取材上必须是时代和现实中有的。他相信这样现实主义就是"中国化的艺术作品",并且与"19世纪欧洲的现实主义(在绘画上称为自然主义)"能够区别开来。

无论如何,战争的严酷使"纯艺术"丧失了发展的可能性。在1936年解散的"决澜社"的成员不是向写实绘画转向,就是使自己的兴趣朝着无所目的的装饰方向发展。庞薰琹于1936年到达北平后任北平艺专图案教授,开设了"商业美术专业"的课程。1937年,他随学校南迁后离开学校去了昆明,沈从文、梁思成、林徽因、梁思康、陈梦家、吴金鼎等人唤起了他对古代装饰图形的兴趣,并且完成了《中国图案集》的绘制。他曾进入贵州80多个苗家村寨,收集少数民族的图案,以至当他在1940年到1945年应陈之佛邀请到重庆四川省立艺专讲课时,他开设的是图案课。以后,庞薰琹的绘画逐渐装饰化。武汉失守后,倪贻德曾有一段在上海美专、东南联大和暨南大学的教学经历。1944年,倪贻德到了重庆,任教国立艺专。他开始进入政治活动,与周恩来、邓颖超、邓发等共产党高层领导人来往,在共产党人物的影响下,他的艺术风格趋向写实。他在自己的作品里尽可能地消除表现主义压抑与阴郁的调子,题材选取了农村、工厂、街头的内容。1941年之后,方干民在"国民党党史会"里度过了4年的时间,制作国民党烈士像成了他的主要工作。

画家与雕塑家

在抗战时期,也许最为符合洪毅然的"抗战化"与技术的"西洋化"内容的不是在重庆争论不休的画家,而是在北平独自作画的蒋兆和。1943年10月29日,北平的观众在太庙大殿(现北京市劳动人民文化宫)看到了给画家留下声誉的《流民图》(展览时的标题为《群像图》)。这件作品是画家按照徐悲鸿引入的学院教学原则,根据具体的人物写生,用中国传统绘画材料完成的一件写实主义的作品。由于作品中对现实苦难和问题的直接表现,展览不到一天即被日本军宪停止。这件作品的主题非常明确:尽可能真实地展示战争给中国人民带来的流离与死亡的悲剧。没有任何一位艺术家像蒋兆和这样决然地用传统工具——中国传统绘画的笔墨工具——去完成一件类似摄影一样记录的工作,在众多涉及中国画的改良或者西洋绘画的中国化方面,蒋兆和似乎给出了一个非常具体的案例。蒋兆和(1904—1986)是一位来自四川泸州的自学者,1927年,蒋兆和结识徐悲鸿,受到了后者的鼓励。以后,徐悲鸿关于西方艺术的方法用于中国画的告诫给蒋兆和留下持久的影响。30年代,蒋兆和在南京中央大学艺术教育科和上海美专有过教学经历。蒋兆和的艺术观点是简洁的:用绘画来描写有现实意义的对象,例如值得赞赏的将军(《蔡廷锴像》1932)和值得同情的民众(《一个铜子一碗茶》1935)。1936年之后,他开始完全用传统工具来表现现实中的人们,成为现代水墨人物画的早期重要画家之一。1939年,他担任了北平艺专图案系的教师,同时教授素描

课。蒋兆和在这个期间继续从事水墨人物画的实验——从小贩、街头艺人到外国人例如司徒雷登，他甚至力图用水墨的浓淡来尽可能地表现出对象的阴影和体积。用这样的方法完成的画受到西方人的欢迎，但是肯定也要受到同样留在北平的传统主义者例如徐燕荪这类画家的揶揄。蒋兆和在他于1941年出版的画册中写道："识吾画者皆天下之穷人。"可是，这本画册的序言作者是燕京大学校长司徒雷登先生。对大量的普通人物的写生成为他之后的《流民图》的准备。从1942年开始，蒋兆和用一年多的时间完成的《流民图》成为他的艺术立场最为完整的表达，面对画中处在特殊历史情景中不同身份的人物，观众和艺术史家很容易赋予作品强烈的政治态度和道德立场，这件作品的确印证了写实主义关于呈现本身就是道德愤慨的观点。



17-6 蒋兆和 《轰炸之后》 约1940年 中国画 112×84cm 炎黄艺术馆藏



17-7 蒋兆和 《流民图》 1943年 纸本水墨设色 200×1202cm 中国美术馆藏

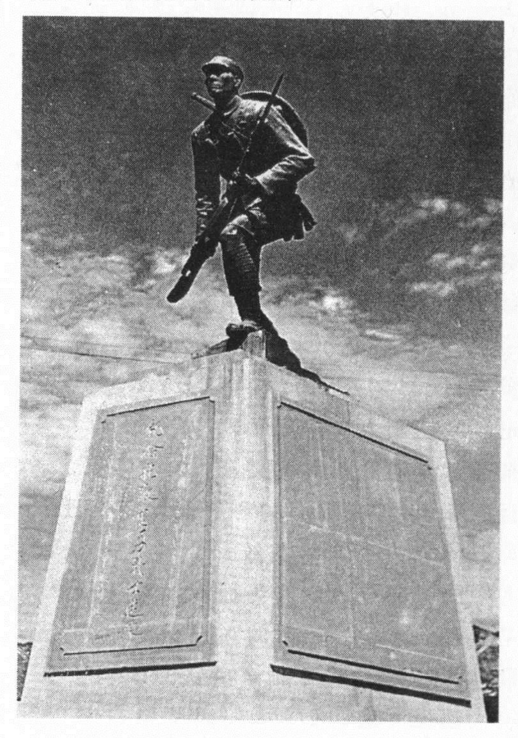
在使用传统工具与材料从另一个方向复兴传统艺术的陈之佛是大多数艺术家的朋友，他在艺术教育上有着特殊的意义，他是现代工艺美术领域的一个开拓者。陈之佛(1896—1961)是浙江余姚浒山镇人。他在20岁从杭州甲种工业学校机织科毕业不久，就编写了一本图案讲义，这表明了画家对装饰天生的敏感性。1918年，陈之佛考取日本东京美术学校工艺图案科官费生。1923年，陈毕业回国后满怀抱负希望到出国前确认的杭州工业美术学校任职，因校长易人，创办工艺图案科的计划被取消。很快，他任教上海东方艺术专门学校，教授图案。这年他创办了“尚美图案馆”。次年，陈之佛与叶圣陶、胡愈之、周予同、朱光潜、刘大白和夏衍等人在上海成立“立达学会”，同时与丰子恺、陈抱一创办“立达学园”，这些新兴知识分子希望进行新型教育的实验。1925年，陈之佛任上海艺术大学教授，为《东方杂志》等书刊作装帧设计。1928年，陈之佛南下广州任市立美专图案科主任。在广州时期，他的同事有关良、丁衍庸、倪贻德。1930年，陈之佛在不能按原计划去南京中央大学教育学院任职之后，接受了上海美专的聘请。次年，他进入了中央大学艺术科任教。在执教中央大学艺术系期间，他编写了《图案法ABC》、《图案教材》、《中学图案教材》、《图案构成法》以及《西洋美术概论》和《艺用人体解剖学》。那些在西方人看来非常普通的图案讲义，对中国人来说是全新的知识，因为他们对现代设计完全没有知识。传统的装饰与花纹一直成为中国人生活中的一部分，但是，传播现代设计观念，却是开荒的事业。西方的影响是同时的，而对设计的理解需要对图像全新的认识。在30年代勉强的建设时期，人们更加提倡“兴办工艺美术教育”。这个时期，现代主义艺术及其思想的传播范围还非常有限，与现代装饰设计相关联的图案知识就成为“振兴实业”这类现代化发展中重要的一环。陈之佛是了解并相信传统艺术魅力与价值的艺术家，但是，他清楚艺术中存在的问题。当西方人对中国美术工艺给予表扬的时候，他知道那是很久的过去，是唐代的文化。他知道，正是因为“因袭守旧”、“古董的模仿”以及“粗制滥造”，导致了这个时候中国美术工艺的落后，他的理想是复兴中国的传统，使古老的艺术生命在新的形式中获得拯救。



17-8 陈之佛 《秋禾新雏》 1945年
中国画 63×30cm

在绘画上，陈之佛告诉人们，那些西方的印象派、表现派和野兽派是不足为怪的，只要熟悉中国传统绘画就知道这一点。1934年，陈之佛开始了他的重彩工笔花鸟画的实验，他在9月的中国美术协会第一届展览上展出了他的工笔花鸟作品，引起了广泛的注意。工笔重彩在技术上与图案设计有相关联的地方，对于那些习惯于水墨写意的画家来说，这类传统的工夫非常吃力。1942年3月，陈之佛举办了他的第一次个人展览，获得了普遍的肯定。陈之佛熟悉传统绘画，他对五代时期徐熙、黄荃的花鸟画有自己特殊的敏感性，所以，他可以在传统的花鸟绘画的基础上，谨慎地结合日本画的色彩风格和图案的装饰趣味，同时，在画面里保持着高贵与淡泊。任何人都能够看出陈之佛在传统绘画上的功底，但是，他们也同时感受到了重彩工笔的新风格，陈之佛为他的小心谨慎的创新不断尝试着技法上的补充，并且总是获得有趣的画面效果。就传统绘画的延续与发展而言，陈之佛是工笔重彩领域里成功的继承者。

雕塑家的空间仅仅局限于英雄与著名人物的纪念性题材，在数量上也微乎其微。能够记载的雕塑家有王临乙、滑田友和刘开渠这样一些留学法国的艺术家。王临乙(1908—1997)接受的是欧洲写实主义雕塑的影响，可是他渐渐开始领悟中国古代尤其是汉魏雕塑的气质。与很多留学法国的艺术家一样，他有着难以忘却的欧洲生活经历，但是，他真正受到感召的仍然是《大禹像》和《孔子像》这类作品所提示的精神。在教育思想上，王临乙显得具有开放性，这也很容易提醒我们为什么他与庞薰琹在法国有充分的来往。刘开渠(1904—1993)最初是在北京国立美术学校学习油画，云冈佛像雕塑唤起了他学习雕塑的愿望。他于1928年开始任国立艺术院西画助教，翌年，考入法国巴黎高等美术学校雕塑系。刘开渠在早年接受过很多人的帮助与提携：在巴黎学习过雕塑的老师王子云，作家凌叔华，戏剧家丁西林以及名声显赫的蔡元培。在他1932年回到祖国拜访鲁迅时，后者劝诫他的同样是"作人物肖像"。1934年，他开始了纪念性大型雕塑《淞沪抗日阵亡将士纪念碑》的制作。在抗战期间，他完成了纪念抗战中牺牲的川军将士的《无名英雄纪念碑雕像》。他实验了圆雕和浮雕相结合的方法，并且关注了题材的现实性，像《农工之家》这样的作品已经脱离了沙龙趣味的限制，朝着具有现实主义性质的方向发展。战争与国难唤起雕塑家对英雄的纪念是很自然的，刘开渠于1939年制作的真人一样大小的国民党将军王铭章的青铜雕像以及他在1943年完成的《无名英雄》都是早期中国雕塑的重要文献。



17-9 刘开渠 《无名英雄》 1943年 青铜雕塑

雕塑与油画在战争时期本身就因物质和制作方式上的特殊性而受到限制，难以起到宣传作用，以至木刻家用“油画不革命”这样的词句来批评油画家，其中所体现出来的民族存亡的紧迫性是以后的艺术家很难体会到的，这也是为什么当国统区大多数艺术家听到来自延安的“文艺从属于政治”的声音之后完全没有产生反感的原因。艺术家的反应是如此的敏锐和强烈，他们用“绘画下乡、绘画人伍”[19]口号去响应延安提出的“文化下乡”。[20]

战争时期的生活环境，以及关于“民族形式”和“大众化”问题的讨论，促使了艺术家对现实与地方民间趣味的关注。不过，这样的转变并不容易。题材来自现实，手法要求写实，但是，艺术家习惯了向西方学习时获得的造型趣味，所以有了朱金楼在《中央日报》上对唐一禾展出于“第三届全国美展”的《胜利与和平》的批评：他说唐的画面就像“一篇欧洲中古骑士小说，确具西洋的‘名画规模’。我们曾经主张目前中国画家应多作有关抗战的作品，但对这类作品的题材处理，不能不十分郑重，而事前一个作家对于现实摄取的正确和体验的深刻，尤其重要。即如唐先生笔下的‘女战士’也就应该随便拉一个艺专女学生，全身披挂起来，便以为她真是‘战士’了”[21]。直至1942年，艺术家们对现实、大众、民间的理解仍然具有抽象的性质，不像延安，他们的自由在抗战这样的形势下多少有些无所适从。无论如何，由于徐悲鸿的影响力，于1937年由南京迁至重庆的中大艺术系的写实路线得到了保持。尽管抗战宣传的要求与效果对于需要时间和资金条件的油画有很大的限制，但是，政府在战时的教育政策上仍然支持着师生们对艺术的研究，[22]也正是抗战的严峻形势，使写实主义成为一个更能受到理解的风格。1938年4月，在徐悲鸿、田汉支持下，吴作人与孙宗慰、陈晓南、林家旅、沙季同等中央大学艺术系师生组织“战地写生团”到湖北、河南的前线阵地写生和收集素材，这被认为是艺术接近抗战现实典型的例子之一。1940年2月，由沈逸千带领的“战地写生队”甚至直接到了延安，通过写生、速写以及摄影收集根据地的形象资料。与此相反的现象是，在战时特殊时期，现代主义艺术既没有获得来自政府、现实和广泛的民众支持，艺术家也很难保持对纯艺术问题安宁的心情，因而也就在抗战开始后迅速式微。[23]

既然不同的语言和方法本身均来自对西方艺术的学习，那么，现实主义与现代主义同样面临着“中国化”、“民族化”或者“大众化”的问题。40年代，吴作人、常书鸿和董希文成为最早开始进行“中国化”、“民族化”实验的艺术家。

吴作人

吴作人（1908—1997）祖籍安徽泾县，但生于苏州。早年他读苏州工专时，秦邦宪（博古）是他的同学，“五卅惨案”引发了学校的罢课抗议活动，秦是组织者，吴作人与美术组的同学以“讽刺画”给予了响应。学校对吴作人等人的“操行”给予的否定，使吴“朦胧地意识到，画画还有这么多的名堂，还会有如此举足轻重的效果”[24]。他于1927年考人私立上海艺术大学美术系。在文学系开设外国文学课的田汉是一个将艺术作为人生武器并熟悉西方文学的戏剧家，以后他成为中共党员，这个背景自然使得学校成为一个被利用来与校外现实发生直接关联的场所。“田汉先生为我们讲到普罗艺术。这时我才知道‘普罗’即指无产阶级，普罗艺术就是要求艺术反映劳苦大众，反映无产阶

级。”[25]吴作人的素描受到来校演讲的徐悲鸿的赏识，[26]所以在冬天学校停办之后，他于1928年春天去了田汉新办的南国艺术学院，在这里，吴作人成为已在中央大学艺术系任教、两周来一次南国艺术学院进行义务教学的徐悲鸿的学生。在作为院长的田汉看来，学校应该是“无产阶级青年所建设的研究艺术的机关”，以便于推动“在野的艺术运动”。南国艺术学院的经历让吴作人难忘，他与同学们参加社会演出活动与写生，他甚至参与戏剧演出的音乐伴奏，绘制《莎乐美》与《复活》的舞台设计。“那时，我们这批向往进步的文艺青年，不论在舞台上，在画报上，还是文章里，甚至泛舟西子湖的畅谈与高歌中，无不表现出许多激进的倾向。”[27]秋天，吴作人去了中央大学艺术系做徐悲鸿的旁听生。在中央大学期间，吴作人记住了徐悲鸿关于写实技术训练的教导：“宁方勿圆，宁拙无巧，宁脏无净。”他继续参加南国社在南京的激进话剧演出，多年后，吴作人回忆了他们在南京陶行知晓庄师范演出遭遇“惊喜若狂”的场面后的自豪心情，年轻的演员们在演出后踏着地上的白雪，从距离南京有15公里路的晓庄师范走回南京城：

> 我们一群血气方刚的青年，兴冲冲地朝南京城的方向走去。一轮皎洁的明月高高悬挂在银装素裹的荒郊上空。极目远望，尧化门巍峨地屹立在前方，白雪勾出城堡的轮廓，犹如时光倒流，回到了遥远的古代，我们此时就仿佛是班师回朝的勇士……[28]

过多“在野的”演出活动引起了学校内部分师生的不满，吴作人与吕霞光和刘艺斯被指责为上海派来的“捣乱分子”。结果在1929年初冬，吴作人被艺术系学生会以“本校无旁听先例”为由停止了学习。受徐悲鸿的鼓励，1930年3月，吴作人与吕霞光同赴法国。吴作人在法国的学习非常刻苦，对油画具有特殊的敏感力，当他在巴黎美术学校学习一个月转赴比利时考人布鲁塞尔皇家美术学院时，巴思天教授要同学们向这位中国学生学习。在画家自己看来，“如果说徐悲鸿先生给我奠定了素描基础，那么，巴思天则给我奠定了油画基础”[29]。巴思天教授使吴作人获得了庚子赔款助学金，1931年暑期考试，吴作人获得了比利时皇家美术学校的金质奖章和桂冠生荣誉。30年代是现代主义继续发展的时期，吴作人听从了他的老师的劝告，没有参与现代主义的艺术实验，巴思天告诉他：是因为画商为了牟利，才鼓动年轻艺术家“搞形式主义”的。1933年，吴作人获得学校雕塑构图第一名。他于这年完成的《纤夫》表现出欧洲学院培养出来的坚实的写实能力，同时也透露出他对普通人的关注。在欧洲参观博物馆和美术馆之后，吴作人于1935年秋天回到上海，进入中央大学艺术系任教。1937年10月，吴作人随学校撤退到重庆，1938年，国民党军队在台儿庄取得战役的胜利，吴作人和其他年轻教师希望到前线了解战事。受徐悲鸿的鼓励，他们到武汉第三厅找到田汉，请求到战地写生。在军委参谋部陈思远的安排下，吴作人等人到了前线，从事战地写生。之后的两年里，吴作人参加了中苏文化协会和中华全国美术界抗敌协会在1939年至1940年组织的“中国美展”(《播种者》、《纤夫》、《出窑》以及《擦灯罩者》[1938])，1941年的“第三届全国美展”(《播种者》、《空袭下的母亲》和《不可毁灭的生命》)。在画家去西北地区之前，他的作品风格与他在欧洲学习到的传统的确非常接近：严谨的造型、深晦的调子以及细腻的笔触让人容易联想到伦勃朗、哈尔斯(Frans Hals)、戈雅、维米尔这类艺术家，与从法国回来的画家如像吕斯百和

常书鸿形成了对比。



17-10 吴作人 《负水女》 1946年 油画 61×73cm 中国美术馆藏

对于吴作人来说，战争全面爆发之后的日子可以用“内忧外患”来形容：1939年，他的比利时妻子产后病故，出生的婴儿也随之夭亡；1940年的夏天，“我的住房被日寇的飞机炸平了。民族的危亡和个人的忧患交织在一起，促使我产生了走出狭窄的画室和教室，到广阔的生活中去写生、作画的愿望，于是我决心到西北边陲去”[30]。事实上，吴作人的“个人忧患”还包含着艺术本身的问题。在失去房屋之后，画家在废弃的碉堡里画出了直接反映现实的《空袭下的母亲》、《不可毁灭的生命》以及《重庆大轰炸》。1941年，吴作人已经到了成都，他与唐一禾、吕霞光、黄显之、秦宣夫、李瑞年和王临乙举办了联合展览。虽然他在1942年已经被教育部聘为终身教授，但是，战争僵持阶段所反映出来的社会生活的沉闷以及个人处境上的特殊心情，使得吴作人产生避开都市，到清新的西部去写生的欲望。“苦闷、窒息，一天天加深，谁不追着寻着一个遥远的地方，那儿可以呼吸一点自由的空气。”[31]这样的心情是大多数艺术家可以理解的，不过

这种态度在当时的木刻家们那里是被鄙视的，例如漫画家汪子美在战争爆发之后就用通俗的诗歌奉劝过："不要再画一只牛，不要再画一棵柳，不要再画一个摩登女郎伸着纤纤的手，我们要画二十九军的大刀砍下敌人的头！"[32]

的确，"中国伟大的西北与西部边地，少数民族的生活情况——那白山黑水，广漠和草原，那朴实可爱而生活在原始形式中，几乎被人们遗忘了的人民和地区"[33]成为画家关注的中心。吴作人于1943年4月出发去了甘肃兰州——在这里他遇见了司徒乔、关山月以及中央大学校长罗家伦；青海——在这里他感受了喇嘛们的日常生活，观察了"唐卡"的绘制过程与工艺，并且在草原看到了牧民载歌载舞的欢快情景；敦煌地区——他得到了李约瑟和路易·艾黎的协助，在常书鸿的安排下，他考察和临摹了敦煌艺术。10月，他回到成都；次年6月他起程去康定，并于1945年2月返回成都。两次充满戏剧性的西部之行，构成了吴作人终身难忘和受益无穷的经历。5月，他举办了"吴作人旅边画展"。吴作人西部之行完成的重要作品有《祭青海》、《玉树》、《高原傍晚》、《青海市场》、《喇嘛寺复道》以及大批速写、水彩和敦煌壁画临摹稿。他根据西部写生的素材，于1945年和1946年分别完成的《乌拉——记1945年青海旅行时所见》和《负水女》产生了很大的影响。1945年12月，他在重庆举办了"吴作人画作回顾展"，次年5月在上海举办"吴作人边疆旅行画展"。

西部的阳光和风情深深地影响了吴作人：他将题材的范围不仅扩大到了反映现实生活而且引向了淳朴的领域，强烈阳光下的少数民族生活赋予了画家更为新鲜的视觉内容，在准确地表现对象的同时，画家很自然地就将深晦的色彩和凝重的调子抛弃了，明快而强烈的色彩出现在画家的作品里，同时，广袤开阔的自然与空气不仅改变了题材与色彩，也使得画家更加关注眼前的气氛，而不是物理上的体积与重量，这又反过来影响了吴作人对明快清新的画面的坚持。1943年的这次出行期间，吴作人对敦煌壁画进行了临摹，无论敦煌壁画曾经受到异域风格的怎样影响，画家还是从中领悟到了传统的线条和平面效果的重要性，因此，敦煌临摹加强了画家对传统艺术和西部感受的认识。题材、形象、笔法以及情绪上的变化，使得吴作人的油画发生了被认为是"民族化"的转变。

在三四十年代，从国外学习油画回到祖国的吴作人很容易被归纳为"不保国粹"的"附异"，作为早期以油画材料进行个性化实验的艺术家，吴作人在1935年给他的朋友常书鸿的回信中就很清楚地说到了艺术不因材料的不同而有什么特殊的民族区别：

> 伟大不朽之创作，问题非在宣纸或绢，鸡毫或羊毫，色粉涂新壁或油色绘在布上，铅笔或炭笔，线条之粗细或竟是没骨……此仅艺术表现不同之工具，无论什么工具可成伟构。[34]

吴作人多少有些针对这个时候的国粹派对油画的拒绝的态度，他相信艺术本身存在着一种趋向真实的动力，无论是保守主义者对油画的拒绝，还是对西方绘画有更多的崇拜心理的偏好，都是对艺术缺乏真正理解的表现。所以，吴作人敢于说艺术是"跟着社会的转移，同时转移着社会"的。即使在战争即将爆发的时期，他还是很冷静地分析艺术的表现问题，而不必受题材本身的局限性：

> 所有一切，能看到的，能感受到的，都是艺术表现的题材。重要艺术家有了充分的心灵和技巧的修养，到处都能流露出时代的

呼声。所以真正民族的或时代的产品并不是表面的题材或故事，都是艺术品内在的生命；色彩、笔调、动态或者是表情，这都是艺术品最有力量的表白。[35]

这样的观点的确与保持笔墨传统的国粹派和艺术工具论都是冲突的。即便是在抗日战争的僵持时期，吴作人还是坚持着接近蔡元培、林文铮、林风眠等人的艺术态度：

艺术使我们奋发，艺术使我们感叹，艺术使我们疲乏的精神振作，艺术使我们勇往直前，在这共同反应之下，我们共同的情感就集合起来而发生无可阻挠的力量。[36]

1944 年，当吴作人到了康定时，为康定师范学校进行了一次题为“谈谈古代中国美术”的演讲，他通过对中国艺术历史的回顾为师生们讲述了古代艺术的成就和“美术”的重要性，这很容易让人联想到蔡元培早年对都市学生的启蒙。他告诉师生，民族之间在艺术上的差异是非常不必强其相同的，并且东西方文化与艺术的交流应在自然的情况下进行，而不是一种刻意的行为。

即使在 1946 年，吴作人关于艺术的看法仍然是开放的。他在回答一个西方观众对在成都举办的“第二届中国现代美术联展”提出的善意质疑时，强调了艺术变化与时代的重要性。他解释了“现代”的概念，他说“现代”就是现在的意思，他对西方人担心中国传统艺术的灭绝表示了一种从容的态度：

中国传统作风之优秀是不待言的，不仅中国人，就是全人类也应该爱护的；但是这种传统在已经受了西方文明的影响的今日中国文化里，怕只有一天天走进博物馆，而再不会和今日的生活打成一片。[37]

当这位西方观众对中国艺术家如果不在三千年的画艺传统中发掘表示忧虑和惋惜时，吴作人是这样回答他的：“确是最可宝贵的忠言，不过，假如发掘了一辈子，所作出来的画，仅仅如作者所希望的走进画展会，再不‘疑置身于欧洲的美术展览会了’，那倒是太愚蠢了。”[38] 吴作人表现出了明显的自信：

过去的作风会再统治现代的艺坛吗？西方作风会变成中国艺术的准绳吗？都不会。[39]

最后要请作者别耽心中国艺术的传统是否会在我们的手里断送了。决不会的。我们现在的这个时代正是中国新艺术面目孕育的时代，正是在作风与内容上谋新出路的时代，正是要尽量吸收外来影响来创造自己，而这种接受外来影响来建立新生命新形式的观念，因敦煌古壁画的启示而更确信。[40]

吴作人不断地强调写实绘画的重要性，但是此刻，吴作人的态度是自由和开放的，他在文章里使用了这样的类比：“只要能欣赏 Fra Angelico，就不怕不懂阎立本；一幅 Durer 的水彩风景画会使人疑为唐人所作；假如我们看过高昌壁画或者敦煌莫高窟的北朝作风，我们就不会觉得西方表现派或野兽派的恐怖；这种类似的例子多的是，中国艺术与西方艺术界限究竟在哪里？”[41]

正是由于对材料和工具本身没有偏见，当吴作人以后发现用毛笔水墨去表现牦牛或者沙漠中的骆驼更为生动和具有表现性的时候，就没有任何犹豫地进行着这个领域里的实验。1948 年，吴作人开始了水墨画，由于有着深厚的西方绘画的技法基础，在以后很多年里，吴作人为水墨绘画提供了独特的样式。

由对敦煌艺术的热爱转化为对传统艺术的几乎终身的“守护”，这与那些在敦煌艺术里获得灵感的人的来来回回是截然不同

的，这是一种殉道的精神，表明了对艺术精神的真正的理解：艺术不再是一种形式上或者工具上的异同——那些对“国粹”表示守护的人就是这样来理解东西方艺术的，而且是一种在物理世界的无限变动中不断进行追问的境界。按照中国传统文化的理念，谁都不能说他的修养达到了终极的目标，但理解与追寻的精神应该是无止境的。画家常书鸿最初在巴黎塞纳河畔看到法国人希伯和根据敦煌石窟拍摄的图片编辑的《敦煌石窟图录》，之后他在博物馆看到了唐代绢画，所产生的惊奇引起了他对传统艺术深深的回眸，但是，他仍然是在对艺术的理解过程中逐渐成为“敦煌守护神”的。

常书鸿

常书鸿（1904—1994）是浙江省杭县（杭州）人，幼时有过学习国画与木炭画的经历。1918年他考入浙江省立甲种工业学校预科，学习染织专业。1925年，他已经在杭州农业大学教授美术，他利用暑期在上海美专继续学习。1927年6月，常书鸿接受公费前往法国学习。在11月考入法国国立里昂美术专科学校预科之前，他曾在庞薰琹的画室有过一段时间的练习。常书鸿留法期间获得的成绩让不少中国留学画家所羡慕：1930年，画家参加里昂国立美术学校以“木工”为题的素描康德奖的考试，获第一名，跳级入油画班；1931年，油画《怀乡曲》获里昂沙龙展优秀奖；1934年，油画《裸妇》获劳朗斯画室一等奖，同时以该画参加里昂沙龙展，得到美术家学会的金质奖章，作品被收藏于里昂国立美术馆；1935年，《葡萄》和《沙娜画像》为法国收藏（现藏巴黎蓬皮杜艺术文化中心）；1935年，以《病人》、《家庭像》和《女子像》三幅油画入选里昂春季沙龙展，获第一名金质奖章，并被里昂艺术家联合会选为“超选委员”。这些学院名誉给予了画家自信心，同时，他的领悟力仍然受到一种质朴的现代精神的影响。与吴作人一样，常书鸿不止一次地赞叹过德拉克罗瓦的《西奥岛的屠杀》，他受到这件富于戏剧性的浪漫主义绘画的强烈感染，可是，高更到塔希提岛的生活与完成的作品也许对常书鸿有更为直接和持久的影响，他在抗战时期实在无法忍受人事矛盾而试图“脱离这个尔虞我诈的是非之地”，寻求清静淳朴的环境，与他对高更前往塔希提的理解形成了吻合。

常书鸿在法国学习期间接受的是学院派的训练，他师从的两位导师被认为是忠实传授达维特以来新古典主义教学传统的画家，人物造型的结实与对色彩的理解非常符合西方人的标准。因此，常书鸿的成绩构成了中国画家学习西方绘画传统这个必要环节的典型。

出于创造新艺术的使命感，常书鸿于1933年写出来并于1934年发表在《季风》杂志第2卷第8期上的《中国新艺术运动过去的错误与今后的展望》，对国内过去20年的“新艺术”进行了批判性的回顾，表明了30年代艺术领域已经开始了对学习西方艺术的反省。

这篇拟定了写作大纲的长文所表达的观点与通常站在传统主义、西方主义或者现代主义立场的文章不同，事实上，常书鸿对过去20年的艺术现象统统不满。他在“过去的错误”里提示了两个重要的现象：国画家与油画家各自以材料的特殊性而相互抵牾，区分新旧；学习洋画的画家对西方的艺术传统缺乏认识而没有理解地模仿例如塞尚、凡·高这样的西方画家。常书鸿对这个时候国内的艺术现象进行了分析，他提示在向西方学习了一个阶段之后，中国的艺术家

究竟应该如何面对自己的——既不是因袭传统也不是模仿洋画——艺术的未来。

常书鸿的用词行文不如那些现代主义艺术家和左翼木刻家的口号那样清晰和明确。不过，他提醒人们：基本的东西仍然是对现实生活进行实际的认识和表现。他使用了法国文学家龚古尔关于艺术的定义："观察，感受，表现，是一切艺术的真谛。"他批评风头的年轻画歧视"官学派"，他说，中国民众对艺术的希望"不在那些过分变形的马鬼蛇神，而在比较合理一点的中国人实际生活、思想的具体表现"[42]。他告诫同人，"不要在表现的不同方法上争是非，不要在显示生活之外求题材，像龚古尔所说的一样，我们应该用自己的眼光来观察，用自己的心灵来感受"[43]。常书鸿的艺术立场以写实绘画为基础，但他渴望一种更为符合"新中国的灵魂"的艺术。至于传统绘画，他从一开始就不同意"太超脱的精神质的国故画"，他说"中国画精神的死灭是很久以前的事了"，他看到了"五四之后，幸亏几位艺术界中的先行先觉，从欧洲搬过希腊雕刻的石膏塑像、静物、人体模特儿等，在中国艺术界沉寂的半死了的空气中，从传授秘诀的中国画教学法，变为学校的形式"，他批评"我们中国国画家，正如国医与西医一般，与这些采用石膏模型、静物、人体，用木炭、油色的画家俨然造成对峙的形势"，他知道"有多少人，不愿去试用，就因为要保存国粹，不用洋货，因此中国画十余年来仍旧是仿效笔意，在抄袭临摹上用功夫"，他非常坚决地说出了下面的话：

然而我们决不能够承认拖辫子、缠小脚、横卧在乌烟榻上的前世纪的死人为现代中国民族！我们不能倚老卖老地在过去的典型中埋葬新中国的灵魂！所以我们需要一个深切的了解，这里无所谓洋画与国画，无所谓新法与旧法。我们需要共同的展进我们新艺术的途径，一个合乎时代新艺术的产生。[44]

常书鸿不同意对现代绘画的简单模仿，同时，他也不同意将艺术用于政治目的的形式，他对"苏俄在革命的过程中，为了整个政治运动的推进，一度流行新的构成主义、无上主义"，最后不受欢迎，学院派的形式得到了恢复的结局表示欣慰。在论及新艺术运动的整体性变革时，他以戏剧现状为例，干脆说："文明戏盛行了一时之后，然后'哈姆莱特'那类翻译的，或原文的洋戏的扮演，于是接着就是所谓普罗的戏剧，那些仍旧免不掉翻译意味的工人生活抽象的描写。结果是'狸猫'依然在'换太子'，'天女'依然在'散花'，中国戏剧很少有改进的痕迹。"[45]

1933 年的常书鸿还在孜孜不倦地学习学院派的技法，但文章表明了他创造新艺术的雄心，他与大多数学习西方艺术的学生一样，渴望有一个对新时代的表现，他敏锐地发现了由于时代的变化对艺术变化的要求，他在寻找新的艺术形式，并对时代、民族与个性给予高度的重视，但是，常书鸿也同样不认为将西方的艺术可以一成不变地搬移到中国。

事实上，常书鸿的学院主义绘画在回到祖国之后已经发生了变化。这不是他开始直接受到新的环境影响的结果，因为，在三四十年代的作品中已经反映出，画家早在法国时期所看到的后期印象主义、野兽派甚至表现主义的语言方式已经在他的内心唤起了敏感性，以后不过是将那些不同的形式用于自己的语言实验而已。

在 1935 年之前的作品里，无论人体还是风景，学院派绘画对结构、体积以及空间

关系的注重表现得非常明显，可是，在1936年完成的作品如《街头幼女》，画家在构图上明显减弱了写实绘画的空间处理，远处的房屋和人物与前面的幼女形成了一种强行安排的平面关系；在1939年完成的《“平地一声雷”与“仙人掌”》的静物画中，装饰性的安排非常明显；画家于1941年在重庆完成的《裸女》虽然使用了抹光的笔法，对人体结构仍然有所注意，但是，与他在法国所完成的人体比较起来，结构的坚实已经为单纯的调子处理给削弱了，在构图上，画家也没有过分关注空间的层次，以至给人有平面安排的装饰性感受，至于人物的造型与色彩的倾向性，很容易让我们联想到高更笔下的塔希提妇女。1944年，常书鸿在敦煌已经工作了一年，这年他完成的《临摹工作的开始》不仅改变了人物在写实绘画意义上的正确关系，并且，作品显然是受了敦煌艺术的影响，桌布、花瓶与人物的正确透视关系仍然是从学院写实绘画的角度上被大大地忽略甚至歪曲了，事实上，作为背景的壁画所体现出来的图案，与中景的人物以及前面的桌布共同构成了一个装饰性的平面。常书鸿不断地在进行写实绘画的实践，可是，随着时间的推移，他对笔触和色彩的自由使用更加放纵，直至他晚年的“逸笔草草”。所谓的“写实”仅仅在于他的画面还能让观众辨认物象，任何熟悉早期现代主义艺术的人都明白，将用笔粗放、色彩强烈甚至没有调和就涂抹在画布上的绘画作品称之为“写实”几乎是不可思议的。

1936年回国之后，常书鸿任国立北平艺术专科学校教授，1937年，他已经与刘海粟同任第二届全国美展评审委员，1938年，国立艺专与杭州艺专合并，常书鸿同样卷人令他感到难堪的人事冲突里。1940年，国立艺专再次爆发学潮，校长吕凤子辞聘了常书鸿，之后，常书鸿任教育部的美术教育委员会委员，同时兼张道藩的秘书。这个期间，常书鸿完成了不少作品。在重庆，国民党大多数官员对西洋写实艺术的理解限于历史文献的记录，他们需要熟悉写实技术的画家去完成党史图画绘制，有趣的是，主张立体主义的方干民在国民党党史办公室执行了党史绘制任务，而作为写实画家的常书鸿却拒绝了这份工作。事实上，我们从他1933年的文章里已经看到，画家对将艺术用于政党的政治宣传非常反感。1942年，在梁思成、于右任、高一涵等人的努力和支持下，常书鸿开始了国立敦煌艺术研究所的筹备工作，年底，他到了兰州，次年3月，他已经骑骆驼到达了敦煌，开始了他一生最具贡献性的敦煌艺术的拯救工作。

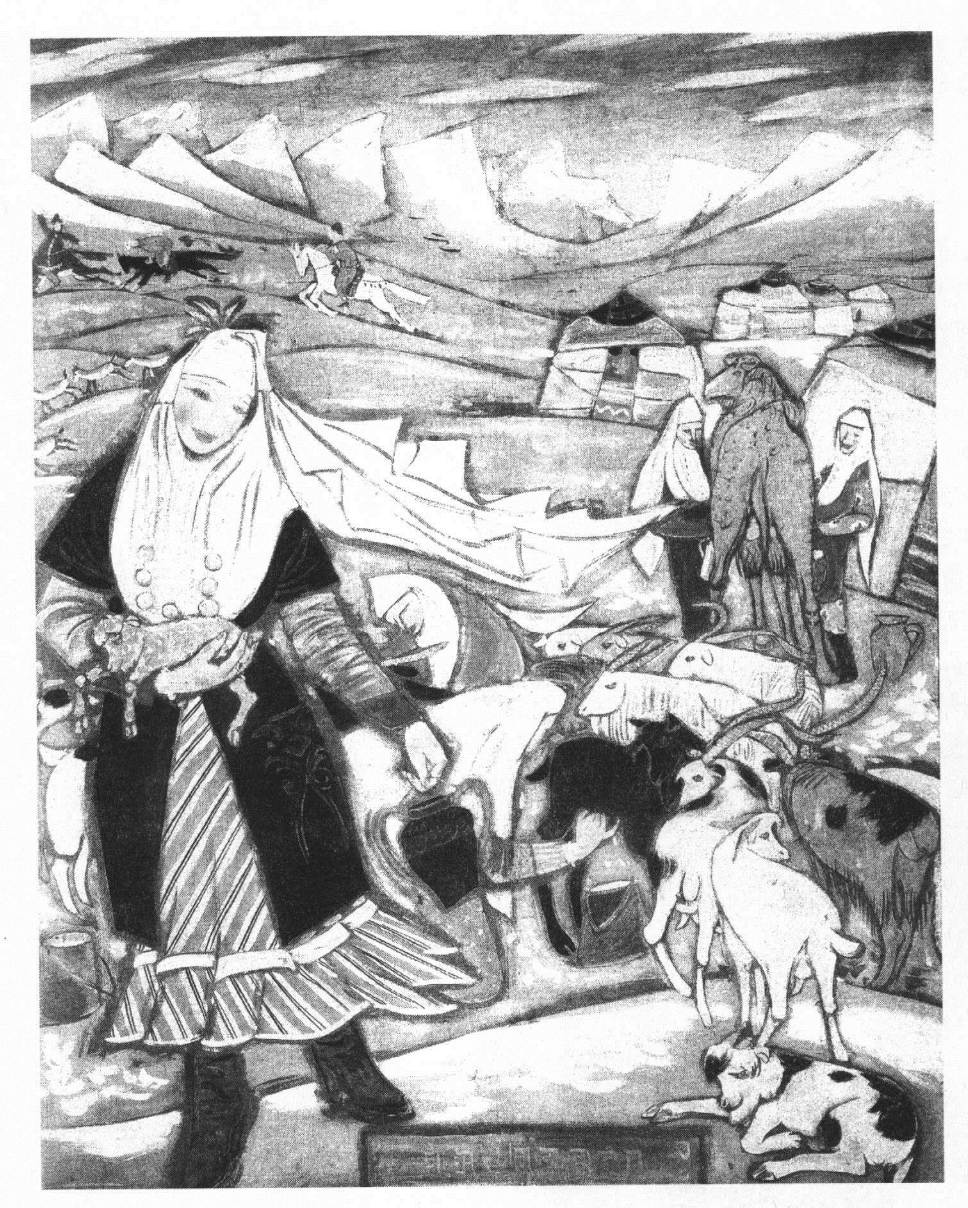
董希文

董希文（1914—1973）的艺术经历很有趣地跨越了两个不同的时代，在不同时期的“民族化”艺术中，董希文的艺术都没有与之发生冲突。董希文是浙江绍兴人，他有过在颜文樑主持的苏州美专（1932）、林风眠主持的国立杭州艺专（1934）、上海美专（1936）的学习经历，这被认为给艺术家有效地吸收新的艺术思想和表现方法提供了机会，林风眠、李超士的确对董希文给予过充分的肯定。事实上，董希文是1939年秋天才在迁徙于昆明的杭州艺专毕业。之后，学校介绍他去了越南河内的法国美术专科学校，接受法国画家的教导，因为战争，他半年后回国。他在贵州省合作委员会任编辑有两年的时间，在这里，他阅读了《资本论》和鲁迅的著作。1942年10月，董希文在重庆完成了《苗女赶场》，贵州的生活以及对少数民族的观察给董希文留下了“民族”的记忆。在内

心需要的指引下，董希文于1943年7月偕同夫人去了敦煌，临摹壁画，在这两年半的时间里，董希文也获得了常书鸿的帮助。敦煌的经历决定了董希文绘画题材和风格的根本转变，在1943年完成的《祁连放牧》和几年后的《哈萨克牧羊女》(1948)里，人们看到了有别于都市和西洋趣味的异域风情。正是新的环境与文化历史的痕迹，给画家提供了更为直接的问诸内心的可能性。在《苗女赶场》里，画家已经接受了线条在油画中的表现，艾中信的记忆是："苗女描绘得朴素而秀丽，皮肤的用色透明纯净，熟练地运用了西欧的传统油画技法。可是形象的刻画、包括服饰、道具和景物的处理，却部分地采用了中国传统绘画的线描。"[46] 在《戈壁驼影》(1947)中，画家观察到了西部黄昏中色彩的灿烂。画家接受的是西方绘画光影表现的训练，所以，当日落的艳丽打动了自己的内心时，他会情不自禁地去表现它。亲眼看到的自然中的戏剧色彩唤起了画家内心的冲动，这样的冲动在浑浊的城市里是难以产生的。在《哈萨克牧羊女》里，画家已经非常自由地使用了平面性的构图和概括的装饰性语言，无论如何，董希文从对敦煌艺术的艰苦临摹中感受到了使用油画颜料来表现"中国风"的可能性。1949年之后，董希文进一步发展了他对西部的理解，与很多希望表现"民族化"的画家不同，董希文虽然使用写实的语言，却对少数民族地区的风情有着更为内在性的理解。



17-11　董希文　《苗女赶场》　1942年　油画　72×100cm



17-12 董希文 《哈萨克牧羊女》 1948 年 布上油画 161×126cm 中国美术馆藏

其他画家

对于大多数艺术家来说，40 年代受到战争的严重影响，以致他们很自然地将目光转向了现实，与现实这个概念有直接关联的战场、普通人、日常生活成为艺术家们关心的内容，何况学术界不断地提及到“民间”、“大众化”这样的词汇。与表现边区牧歌生活的态度相似，部分画家直接去表现他们能够触及到的题材。能够提及的画家有冯法祀、孙宗慰、艾中信、李瑞年、李宗津、胡善余、黄显之。

冯法祀（1914— ）是安徽省庐江县人。

他于1933年考入南京中大教育学院艺术科，成为徐悲鸿、颜文樑、潘玉良的学生。1937年8月，他参加了中国工农红军，并于1938年在武汉政治部第三厅参与抗日宣传。很快他又去了延安，在鲁迅艺术学院学习。1939年，他又去了在四川省江津县的武昌艺专任教。1940年底，他在广西柳州加入抗敌演剧队四队。1942年，他成为徐悲鸿任院长的中国美术院副研究员。以后他在北平加入了中国共产党。他于1942年完成的《捉虱子》成为当时战争生活的生动记录。徐悲鸿将这样的绘画表述为“以急行军作法描写前方之动人场面”。

孙宗慰(1912—1979)是南京中央大学教育学院艺术科的学生，1934年入校后受教于徐悲鸿、吴作人、吕斯百。他参加过武汉政治部第三厅由吴作人组织的“战地写生团”，赴台儿庄前线。1940年春，他作为校方派出的助手，协助张大千临摹敦煌壁画，期间，他到了蒙藏民族区域写生。1942年，他回到中大艺术系，1946年随徐悲鸿去北平任教于国立北平艺专。孙宗慰是徐悲鸿教学的忠实学生，造型坚实，有对色彩的特殊的敏感力。所以，当他有了敦煌和青海等少数民族地区的经历之后，画面发生明显变化，他开始使用单纯的线条和平涂的色彩，在造型上受到传统绘画的影响，《蒙藏人民风俗》组画是他早期这类风格的作品。

艾中信(1915—2003)于1937年考入南京中央大学艺术系。1940年，他毕业留校任教。1943年，他离开重庆到川西灌县青城山、湖南安江等地写生。1946年，他去了北平任教北平艺专。在油画的技法上，他受吴作人的影响。在风景画的表现里，他善于灰调子的处理，对空气与自然的微妙变化有富于表现的控制力。他是写实油画家中充满灵性的画家之一。

李瑞年(1910—1985)在比利时皇家美术学院、巴黎国立高等美术学校有过学习的经历。他因为坚实的素描与造型基础，赢得徐悲鸿的赏识。他于1937年任中大艺术系教授，战后随徐悲鸿返回北平，任教国立北平艺专。抗战期间，他没有将画笔用于前线的宣传，而感兴趣于自然主义的风景画。

李宗津(1916—1977)的叔父是李毅士，他1937年毕业于苏州美术专科学校，接受的是写实绘画的训练。他对写实技术的理解同样赢得了徐悲鸿的赏识，1946年至1947年期间，他受聘任教北平国立艺专。他因娴熟的写实技巧而被认为是徐悲鸿写实绘画队伍中的一员。

胡善余(1909—1992)于1928年考入国立杭州艺术院。1930年，他留学法国进入巴黎国立高等美术学校。当他1935年回国时，他完成了油画《市场一角》、《舞女》，并参加在南京举办的“第二届全国美术展览”。1940年之前，他的艺术活动主要在广东地区，之后，他到了重庆，任重庆师范美术科教授，1943年，进入国立艺专。他在40年代的绘画同样构成了写实艺术倾向的一个富于个人特征的部分，不过，他的笔法表现出不囿于写实方法的冲动。

与胡善余同时，黄显之(1907—1991)于1928年考入国立杭州艺术院，他曾是“一八艺社”的成员。1931年，他留学法国先后在巴黎国立高等美术学校、巴黎北欧画院学习。他的油画《少女肖像》和《卧女》分别入选1933年和1934年的两届巴黎春季沙龙美展。1935年回国后，他先后任教于桂林师范学校、重庆师范学校美术科和中央大学艺术系。他的《樱桃》入选1942年“第三届全国美展”(重庆)。

艺术形势

40年代的写实绘画表明，画家没有像木刻画家那样将艺术更多地用于对充满政治气氛的现实的直接描绘，民族风情和日常生活的题材不过是画家们一种趣味上的变化和对写实绘画语言的进一步理解与发挥的结果。直至1944年，徐悲鸿在《西洋美术对中国艺术之影响》里强调说："抗战使写实主义重新抬头。"[47]尽管他对写实绘画的"硕果终嫌太少"，但是他对未来仍然抱有信心。他不止一次地说过，再过二十年，东西美术——他更多地是指写实绘画——"必有灿烂之花"[48]。大多数油画画家接受的是写实绘画的训练，不受制于这个训练必须要有像林风眠这类艺术家对艺术的理解力和思考力。抗战爆发之后，人们关心着民族的危亡，对于那些亲眼目睹"惟妙惟肖"的欧洲写实绘画的中国画家来说，如果他对正在发生的现代主义难以真正的理解，就总会在学院老师教导的写实方法上消耗更多的时间。回到祖国后，写实的技术与老师的谆谆教导使得他们保持着对写实语言的兴趣。当然，像吴作人、董希文这样的画家因为有对属于"传统"的敦煌艺术的理解力或对西部风情的充分领略，可以在写实绘画领域里形成明显的个人风格。然而，所有远离"救亡"主题的作品以及大多数写实油画，没有像木刻那样成为攻击敌人的武器，这个事实在40年代经常成为具有战斗性的艺术家们指责的问题。在抗战处于僵持阶段的时候，徐悲鸿还说过这样的话："我只求画中人身体上那几个部门活动，颇不注意他的社会阶级。有许多革命画家，虽刊画了种种被压迫的人们，改变了画风，但往往在艺术本身，无何等贡献。"[49]

在很大程度上讲，抗战结束之后直至1949年期间的油画仅仅表现出一种简单的存在，胡善余的《少女像》(1945)、黄新波的象征风格的《都市的人》(1946)和突然使用写实手法的《家庭》(1949)、李宗津的写实主义的《平民食堂》(1947)和《北海公园》(1947)、艾中信的富于俄罗斯情调的《雪中送炭》(1947)、杨秋人表现出方法困惑的《骑楼下》(1948)、苏天赐使用了明显的线条处理的《蓝衣女青年》(1948)、莫朴手法表现稚拙、多少受版画影响的《清算》(1948)仅仅是这个时期为数不多的油画作品。无论如何，不同的画家由于不同的具体原因放弃了现代主义甚至放弃了绘画艺术，事实上，大多数油画家在40年代的活动都与历史没有了关系。



17-13 苏天赐 《蓝衣女青年》 1948年 油画 70cm×49cm 画家自藏

1942年5月27日，曾经呼吁打倒“四王”的美术革命领袖之一陈独秀在四川江津的农村鹤山坪于贫困和疾病交加中去世。可以想象，之前在延安发生的一切对于这位脱离中共又不与国民党合作的知识分子来说已经失去了了解的条件，他的朋友朱蕴山有一首诗具有象征意义：

> 掀起红楼百丈潮，
> 当年意气怒冲霄；
> 暮年萧瑟殊难解，
> 夜雨江津憾未削。

除了“江津”这个具体的地名，诗中描绘的精神情状可以用于所有曾经风华正茂、有抱负的年轻艺术家。的确，所有在二三十年代参与新文化运动的知识分子在40年代已经分化，他们不同程度地具有自己的政治立场。从1938年开始，艺术家或画家与文学、思想领域的知识分子一样，不是留在国统区，就是前往延安，无论去留的情况有怎样的复杂原因，对于蒋介石来说，投奔延安的人是幼稚和危险的；而在毛泽东看来，留在国统区听命于国民党的人更是反动的。毛泽东对那些充满理想来到延安的城市知识分子说，这不是两个地区之间的问题，这意味着两个时代——国统区象征着黑暗，解放区标志着光明。

1942年11月，在美国纽约博物馆举办的“世界各国艺术展览会”上展出了由美国《生活》杂志驻华记者白修德征集的中国版画作品50余幅。在1945年日本侵略者投降前夕，白修德再次征集中国版画作品，走访“木研会”主要成员，还去陕北延安访问，得到延安版画家们赠送的一批版画作品。他把国统区与解放区的这些版画作品及时送到美国，1945年4月9日，美国《生活》杂志发表了14幅中国木刻，并用《木刻帮助中国人民进行战斗》的醒目标题，肯定了版画艺术在中国抗日战争中的宣传鼓动作用。

1945年是反法西斯战争结束的一年，来自广东、桂林、柳州的木刻画家在重庆举办了“木刻联展”(10月)，这个时候，周恩来和其他中共领导成员已经能够很轻松地在重庆的新华日报社接见参展的木刻家(王琦、余所亚、汪刃锋、丁正献、王树艺、梁永泰、刘岘等)。周恩来要求刘岘以书面的形式将重庆举办的展览“向延安美术界汇报”，之后“木刻联展”的全部作品由周恩来带到延安进行了展出；当周恩来回到重庆时，在茅盾主持的中外文艺联络社举办了由重庆与延安的40余位艺术家的140幅作品组成的“渝、延木刻联合展”(12月)，这表明，经过了近八年的抗战，共产党对全国文艺界有了游刃有余的影响力，之后，艺术领域里的题材和主题同政治领域里的变化一样，开始了更具有针对性的转折。

注释

1 丰子恺：《辞缘缘堂》，转引自《1937年的中国知识界》，北京：北京图书馆出版社2005年版，第362—363页。

2 早期的漫画所针对的是满清政府以及日本和西方帝国主义，张聿光早在1910年左右就有作品出现在《民呼画报》、《新闻报》和上

海的其他期刊上，这些漫画影响了在上海的很多年轻人。以后，军阀成为讽刺和批判的对象，于1918年9月创办的《上海泼克》成为漫画阵地，发表了很多与时事政治有关的漫画。从20年代开始直至和30年代战争爆发之前，上海的杂志书籍出版不断增加，印刷品构成了图像知识的传播。漫画也就在出版中发展起来。1927年秋天，在上海成立了“漫画会”，主要成员有张光宇、丁悚、黄文农、鲁少飞、叶浅予等。他们于1928年春创办《上海漫画》周刊，刺激了以后漫画的发展。在众多的漫画期刊里，鲁少飞（1930— ）编的《时代漫画》（1934—1937年）和黄士陵、黄鼎编的《漫画生活》产生了很大的影响。鲁少飞对华君武、廖冰兄、丁聪给予过帮助。漫画因其通俗与大众性特征而发展迅速，1934年至1937年间，上海出版的漫画和讽刺性作品的杂志不少于19种。

3 汪子美：《漫画救亡时代》，转引自沈建中编：《抗战漫画》，上海：上海社会科学院出版社2005年版，第21页。

4 汪子美：《漫画救亡时代》，转引自沈建中编：《抗战漫画》，上海：上海社会科学院出版社2005年版，第22页。

5 转引自沈建中编：《抗战漫画》，上海：上海社会科学院出版社2005年版，第126页。

6 郭沫若：《洪波曲》，北京：人民文学出版社1979年版，第95页。

7 郭沫若在他的《洪波曲》里介绍了第三厅设置的情况：

> 原来国民党的军队又打算恢复政治部，由陈诚任部长，周恩来和黄琪翔任副部长，下边分设四厅，总务厅之外设一、二、三厅，一厅管军中党务，二厅管民众组织，三厅管宣传，大家的意思要“委屈”我来担任第三厅的厅长。（郭沫若：《洪波曲》，北京：人民文学出版社1979年版，第16页）

8 郭沫若在他的《洪波曲》里这样记录：

> 徐悲鸿那时住在重庆，他接到寿昌的通知，不久也赶到了武汉。但他走错了路，他没有到昙花林来找我们，却跑到政治部本部去了。我接到本部的电话，赶去看他，正是吃午饭的时候，看见他一个人坐在陈诚的办公室里面。
>
> 我们本来不大熟，寿昌那时也因事过江去了。一见面，我便感觉到调子有点两样，徐悲鸿呈现出一个不十分愉快的脸色。我把情形告诉了他，委婉地请他帮忙。悲鸿说：我不准备做官，我要到广西去，要挂我的名字也可以。他更补上了这么一句：我的名字就被利用，也不会用烂。我有点吃惊了。我劝他一直去找寿昌。他说，要急于上火车，不去了。于是我们便只好分手。（郭沫若：《洪波曲》，北京：人民文学出版社1979年版，第43页）

9 郭沫若：《洪波曲》，北京：人民文学出版社1979年版，第19页。

10 郭沫若：《洪波曲》，北京：人民文学出版社1979年版，第20页。

11 丁正献在回忆撤退时的情景在多少年后的年轻艺术家那里是难以想象的：

> 在衡山短短的时期内，还举办了几次木刻展览会，在南岳镇的一次是“九·一八”开始展出的，随后移到衡山县城，在三厅的驻在地文庙内展出。衡山被炸时，会场附近落了炸弹，满室都是瓦砾和尘土，许多木刻在硝烟中被震落，清理后继续展出。（丁正献：《中华全国木刻界抗敌协会回忆片断》[1980年]，参见李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版）

12 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第390页。

13 王琦：《从"中国全国木刻研究会"到"中华全国木刻协会"》(1981)，李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 398 页。

14 王琦：《从"中国全国木刻研究会"到"中华全国木刻协会"》(1981)，李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 397 页。

15 王琦：《从"中国全国木刻研究会"到"中华全国木刻协会"》(1981)，李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社 1981 年版，第 397 页。

16 《中央日报》1940 年 5 月 25 日第 3 版。

17 《战时后方画刊》(1941 年 1 月 3 日)第 14 期。

18 《战时后方画刊》(1941 年 1 月 3 日)第 14 期。

19 重庆《抗战画刊》2 卷 1 期。

20 参见陆定一：《文化下乡》，延安《解放日报》1943 年 2 月 10 日。转引自《延安文艺丛书·文艺理论卷》，长沙：湖南人民出版社 1984 年版。

21 郭沫若在 1948 年回首抗战时期国统区文化界"文章下乡"和"文章入伍"难以实现的时候，对毛泽东"延座讲话"之后的延安艺术形势给予了比较：

> 正当的解决是在延安。几年后的延安文艺座谈会上，毛主席提出了"文艺以工农兵"和"在普及的基础上提高，在提高的指导下普及"的指示，而且不仅是指示，并为文艺工作者布置了执行这指示的场所工场、农村、军队。才像是太阳出了土，使进步的作家们不再彷徨歧路了。(郭沫若：《洪波曲》，北京：人民文学出版社 1979 年版，第 167 页)

22 国民政府在战时教育政策是：

> 抗战既属长期，各方面人才直接间接均为战时所需要，为自力更生抗战建国之计，原有教育必得维持，否则后果将更不堪。至就兵源而言，以我国人口之众，尚无立即征调此类大学生之必要。故决定以"战时须作平时看"为办理方针，适应抗战需要。因不能不有各种暂时措施，但一切仍以维持正常教育为主旨。(《第二次中国教育年鉴》第 1 编第 2 章，上海：商务印书馆，第 8 页)

23 中大艺术系迁至重庆后，徐悲鸿断断续续奔波于桂林、昆明、南洋，从事抗日赈展和文化交流的工作，教学管理交予了徐悲鸿认为最可靠的吕斯百。1942 年，徐悲鸿担任了以中英文教基金为校董的中国美术院院长，这所以研究为主的学校在战后随徐悲鸿北上与北平艺专合并，徐悲鸿又收聘了许多他的弟子和其他有艺术实力的写实油画家。作为一个艺术领袖，徐悲鸿将写实绘画的队伍扩大到了整个美术领域，吴作人、吕斯百、张安治、张倩英、陈晓南、冯法祀、孙宗慰、李宗津、董希文、李瑞年、艾中信、戴泽、文金扬、黄显之、秦宣夫构成了 40 和 50 年代的主要力量。

24 吴作人：《漫忆》，《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社 1988 年版，第 401 页。

25 吴作人：《漫忆》，《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社 1988 年版，第 402 页。

26 以后徐悲鸿甚至要他和王临乙帮助完成《田横五百士》。见吴作人：《漫忆》，《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社 1988 年版。

27 吴作人：《漫忆》，《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社 1988 年版，第 406 页。

28 吴作人：《漫忆》，《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社 1988 年版，第 408 页。

29 吴作人：《漫忆》，《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社 1988 年版，第 413 页。

30 吴作人：《漫忆》，《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社 1988 年版，第 415 页。

31 吴作人：《“七七”以来国统区的油画》，原载1949年7月18日《进步日报进步艺术周刊》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第25页。

32 汪子美：《我们的喇叭》，转引自沈建中编：《抗战漫画》，上海：上海社会科学院出版社2005年版，第22页。

33 吴作人：《“七七”以来国统区的油画》，原载1949年7月18日《进步日报进步艺术周刊》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第25页。

34 吴作人：《艺术与中国社会》，原载1935年第4期《艺风》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第25页。

35 吴作人：《中国新兴艺术之动向》，原载1937年4月《新民报》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第13页。

36 吴作人：《我们需要艺术》，原载1942年重庆《劳军美展特刊》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第16页。

37 吴作人：《中国画在明日》，原载1946年上海《时代日报》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第198页。

38 吴作人：《中国画在明日》，原载1946年上海《时代日报》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第198页。

39 吴作人：《中国画在明日》，原载1946年上海《时代日报》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第198页。

40 吴作人：《中国画在明日》，原载1946年上海《时代日报》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第200页。

41 吴作人：《中国画在明日》，原载1946年上海《时代日报》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第200页。

然而到了1949年的7月，吴作人关于艺术与现实的看法明显受到了政治领域的影响，他将与“写实”风格不同的“新派”视为欧美和日本帝国主义文化输入中国的代表之一，并且指出‘新派’油画工作者试图用他们的艺术去蒙蔽群众；尤其是，“受‘五四’以来反帝反封建的革命情绪所推动，群众的要求绝不会与资产阶级相同，所以‘新派’壁垒是一个几乎不能同中国广大群众成比例的这么一个小圈子，自然经不起卢沟桥炮火的震动就土崩瓦解了。”（吴作人：《“七七”以来国统区的油画》，原载1949年7月18日《进步日报进步艺术周刊》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社1988年版，第23—24页）这个时候，吴作人没有去注意回顾西方现代主义尤其是表现主义艺术正是针对的德国资产阶级，也没有去顾及他在几年前从容地将表现派和野兽派与高昌壁画或者敦煌莫高窟的北朝壁画所作的风格比较。现在，吴作人坚定地站在中国共产党的立场上，决然地开始控诉国民党统治时期对油画活动的抑制，官僚资本家“榨取国家人民的利益和剥削抗日力量而得来的资财，附庸风雅”，认为少数几个大城市的美术仅仅是表面和短暂的繁荣，“绘画从几次劳军美展和街头画展之后走入了暴发户的厅堂里去了”。显然，《“七七”以来国统区的油画》修正了他于1946年9月22日发表在《华北日报》上的《战时后方美术界动态》里谈到的情况：

抗战初期，很多美术界的朋友经过万里跋涉，颠沛流离，有好些冒了多大的危险，侥幸脱离了敌人虎口，退到抗战的大后方，在这个时候，可以说向来分散在中国各

大都市美术界的朋友都聚集在共同抗敌的目标之下，拿我们的美术工作来做一点有助于全民抗战的贡献。为了要负起这种神圣的使命，完成这种艰巨的任务，后方的美术家，也不顾他们的环境如何如何困难，材料如何缺乏。生活如何恶劣，在种种穷蹙的条件之下，开过多少次美展，出版过多少种美术刊物。这些有的是政府领导策动的，很多是美术家自己苦干的。因为抗战期间，跟着政府到后方去的或者从沦陷区前前后后逃到自由区的这些美术家，他们能够呼吸着自由的空气。（吴作人：《战时后方美术界动态》，原载 1946 年 9 月 22 日《华北日报》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社 1988 年版，第 18 页）

在《"七七"以来国统区的油画》里，我们能够读到吴作人使用"为谁服务"、"接近工农兵"、"现实主义"和"革命意识"这类字眼，几年前那种对艺术本身特性的强调消失了，他告诉所有的美术家："我们应该和曾与我们被反动统治者隔绝了好多年的解放区的美术工作同志们在一块，去接近工农兵而为他们服务，在毛泽东的旗帜下进行建设新中国的伟大使命中，在油画上，贡献我们最大的力量。"（吴作人：《"七七"以来国统区的油画》，原载 1949 年 7 月 18 日《进步日报进步艺术周刊》，转引自《吴作人文选》，合肥：安徽美术出版社 1988 年版，第 27 页）

42 常书鸿：《中国新艺术运动过去的错误与今后的展望》，转引自《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社 1999 年版，第 325—326 页。

43 常书鸿：《中国新艺术运动过去的错误与今后的展望》，转引自《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社 1999 年版，第 327 页。

44 常书鸿：《中国新艺术运动过去的错误与今后的展望》，转引自《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社 1999 年版，第 323 页。

45 常书鸿：《中国新艺术运动过去的错误与今后的展望》，转引自《二十世纪中国美术文选》（上卷），上海：上海书画出版社 1999 年版，第 328 页。

46 《董希文画集》，北京：人民美术出版社 1996 年版，第 1 页。

47 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 440 页。

48 他在《新艺术运动之回顾与前瞻》里也说过："总而言之，写实主义，足以治疗空洞浮泛之病，今已渐渐稳定。此风格再延长二十年，则新艺术基础乃固，尔时将有各派挺起，大放灿烂之花。"（王震、徐伯阳编：《徐悲鸿文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 431 页）

49 王震、徐伯阳编：《徐悲鸿文集》，银川：宁夏人民出版社 1994 年版，第 430 页。

18

内战时期的艺术

北国风光，千里冰封，万里雪飘。

望长城内外，唯余莽莽；大河上下，顿失滔滔。

山舞银蛇，原驰蜡象，欲与天公试比高。

须晴日，看红装素裹，分外妖娆。

江山如此多娇，

引无数英雄竞折腰。

惜秦皇汉武，略输文采；唐宗宋祖，稍逊风骚。

一代天骄，成吉思汗，只识弯弓射大雕。

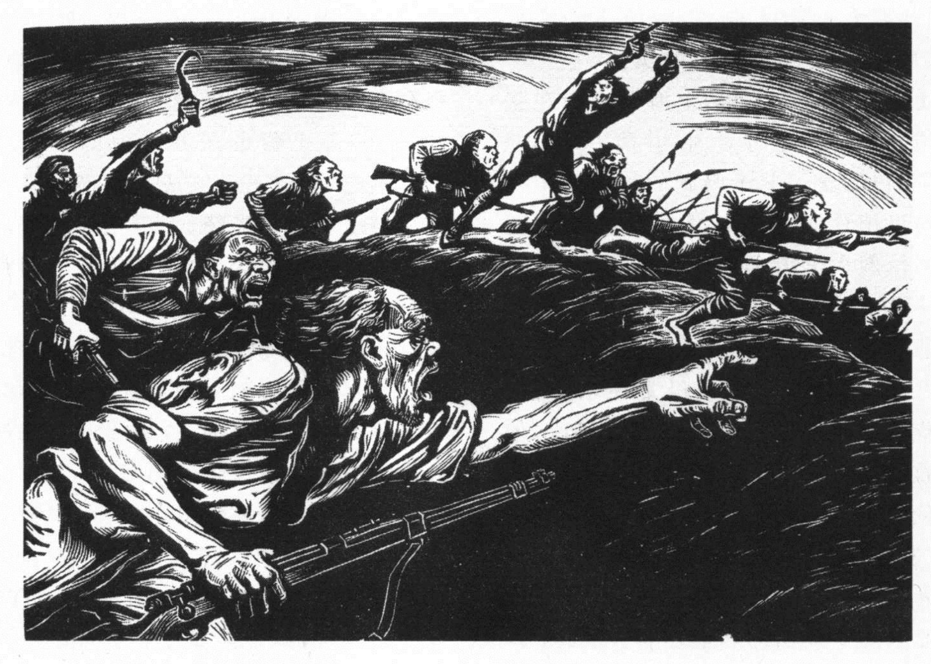
俱往矣，数风流人物，还看今朝。

1945年10月7日，也就是中共彻底清除了党内"宗派主义"并将毛泽东思想正式作为党的指导思想之后的几个月，毛泽东将这首他写于1936年的《沁园春·雪》以传统的书法形式赠予柳亚子。这首词也同时在共产党自己的报纸《新华日报》上第一次公开发表。国统区的人们异常吃惊，因为事实上，大多数的民众包括那些缺乏分析力和理解力的知识分子对居住在陕北窑洞的共产党领导人没有真正的认识，他们中的大多数宁肯相信共产党仅仅是一个农民的政党，延安不过是一个似乎不太合法的政权所在地。不过，毛泽东能够前往重庆与蒋介石进行谈判，这表明中共在政治、军事甚至文化战线领域已经取得了与国民党相制衡的力量。显然，发表这首词是一种微妙而富于传统教养的策略，毛泽东通过象征的方式向人们，尤其是那些对共产党情况不了解的一般大众提示了共产党目前的势力和创造历史的雄心。就像1936年的时局一样，在内部，毛泽东赢得了共产党的领导地位并牢牢地掌握着一支与国民党不断对抗的军队，在外部，共产党通过抗日民族统一战线的建立已经再一次看到了争取合法地位的可能性，《沁园春·雪》就是在这样的情境中写出来的。[1]

1945年8月，八年抗战结束了。与全国民众一样，艺术家们有过短暂的喜悦。不过，1945年下半年的重庆是国共两党微妙猜测对方并着手准备新的对抗的舞台。这

年12月15日,美国总统发表的对华政策声明:要求中国各个政治力量召开会议,建立一个英美式的联合政府。从任何一个角度上看,在这个时候的中国建立这种外来的民主制度都是困难的。由周恩来代表的共产党谈判代表团经过了一年多与国民党的谈判,最后以全面冲突结束。[2] 在战争的影响下,国民经济继续受到极度破坏,国民党政府机构的腐败与无能导致了广泛的不满。1947年是一个象征时间,它意味着国民党蒋介石开始走向失败,这年5月,全国各地爆发"反饥饿、反内战"示威游行,同时,共产党利用学潮展开了与国民党在国统区的较量,一个重要的目的无疑是达到了——让全国人民知道:正是国民党政府导致了内战不断、农村破产、百业萧条,也正是国民党政府的贪污腐败、朝令夕改,导致抗日战争之后的国家仍然满目疮痍,使千百万民众处在"水深火热"之中。在这样的形势下,大多数知识分子将国家未来、民主与自由的希望逐渐寄托在了共产党身上。

中央大学迁至重庆后,蒋介石担任了大学校长,但是,这种象征性的姿态可能只是政府对教育关怀的一种形式,因为学校的老师和学生的实际问题仍然需要自己来设法解决。战争导致人们没有稳定感,如果没有一个有力的号召和执行号召的机制,画家们的行动仍然是个人化的。差不多在1945年底,徐悲鸿成为原来由日本人控制的北平艺专的校长,跟随他从重庆回到北平的有画家吴作人、董希文、李瑞年、艾中信、冯法祀、李桦和叶浅予,雕塑家王临乙以及1947年从巴黎回来的滑田友。这个时候,徐悲鸿被任命为中华美术协会的主席。因为曾经对时局不同的看法,艺术观点上的差异,再加上权力上的重新分配,使得徐与学校的部分教师——例如李智超和秦仲文——之间形成了冲突,他们各自以充足的理由为自己辩护,而在可知的文献资料中,我们只能见到可能并不重要的人际分歧。



18-1 李桦 《怒潮组图·起来》 1946年 木刻 19.6×27.1cm

1945年，林风眠、关良、庞薰琹、倪贻德、汪日章、方干民、周多、赵无极、郁风、叶浅予、李仲生、丁衍庸等画家参加了在重庆举办的“现代绘画联展”，次年，重庆还举办了“中国现代绘画展览”，成员增加了朱德群、李可染等人。艺术家们似乎仍然保留着战前的理想，希望自己的工作“不但要适合我们中华民族自己的需要，而且更希望能使现代中国绘画艺术与现代艺术界艺术合流”。可是展览作品仅仅反映出弗拉芒克、毕加索、夏加尔、保罗·克利的影响，李仲生的作品表现出接近抽象的倾向。对西方现代主义语言的学习已经有了二十多个年头，这个时候，语言的借用似乎已不是主要的问题，人们希望关注的是那些来自西方的艺术语言和表现方法在什么层面上讲是有意义的？在国统区，更为复杂的社会生活以及相对自由的思想环境使艺术家们没有更多的方向性的压力，究竟什么才是自己的富于特殊性的艺术。这取决于社会生活的状况。很快，国共两党开始了内战，战争再一次打断了他们恢复现代主义艺术的实验。

抗战结束后的第二年，上海美术会在张道藩的支持下成立了。张道藩（1897—1968）是从巴黎学习艺术归国的留学生中在政府机构里担任职务最高的人，1918年，他进入英国伦敦大学美术部学习绘画，是该院第一位中国留学生。1922年，他在德国柏林与徐悲鸿结识。1924年，张道藩完成学业到了巴黎，与徐悲鸿等人经常往来，他也曾在巴黎最高美术学院学习过。回国后，他有一段教授绘画的经历。1932年，张道藩与叶楚伧等人发起成立中国文艺社；1938年，他又发起成立了中华全国文艺界抗敌协会。作为国民党中央宣传部长，张道藩同样强调艺术服务于政治的功能。自1942年以来他一直任中央文化运动委员会的主席，他对现代主义没有兴趣，所以，我们在新的美术会的大部分发起成员中看到郑午昌、贺天健、吴湖帆、冯超然这样一些传统主义者的名字，尽管其中还有张大千、汪亚尘和刘海粟。战争结束后，上海恢复了短暂的平静与灯红酒绿的都市生活，在一个紧接着一个的展览中，收藏家们可以在张大千在上海恒社举办的展览（1946年11月）中看到标价200万元一件的敦煌壁画临摹品，艺术界对张大千的聪明智慧再次表示羡慕。

1946年4月，中国木刻研究会由重庆迁到上海。许多艺术家重新汇聚到这个重要的城市。原来使用的一些词汇发生了微妙的变化，文艺界的各种组织由“中华全国**界抗敌协会”改为“中国全国**协会”，“中国木刻研究会”也由此于当年6月4日改为“中华全国木刻协会”（以下简称“全国木协”），正是在这样一个几乎受共产党领导的文艺组织的筹划下，1946年9月18日举办了“抗战八年木刻展览会”。展览包括了解放区与国统区的113位作者的897幅作品（黑白木刻、套色木刻和连环木刻），新兴版画运动15年以来的各种书籍、信函、照片、工具等史料也在展览中得到充分的展示。这时，郭沫若已经成为共产党在文化知识领域里树立的先锋代表，他在参观之后为木刻家们提示了未来的任务：“中国就像一块坚硬的木板，要靠大家从这里刻出大众的苦闷、沉痛、悲愤、斗争，由黑暗得到光明。看见八年来的木刻令人增加了勇敢和慰藉。中国终究是有前途的，人民必获得解放。把大家的刀锋对准顽强的木板！”

这是一个需要恢复国民生活的时期，艺术家与大多数中国民众一样盼望着共产党延安提出的“联合政府”的实现。针对国民党的独裁统治，中共通过一切可以利用的宣传手段向国内和国际强调民主对于国家统

一的必要性。在上海大新公司开幕的"抗战八年木刻展览会"(9月18日)名义上是纪念抗战,同时也是向大众宣传民主,并向国民党的独裁进行反抗的中共政治策略的一部分。在同一天以中华全国木刻协会的名义发表的《木刻工作者在今天的任务》里,人们就已经能够看到,文章的重点已经将对抗战八年的纪念明显地调整到对国民党在抗战期间以及当前仍然存在着的问题的揭露上。文章对木刻历史的回顾使用了"15年来的事实"这样的字眼而不仅仅是八年抗战的时间概念,这表明作者将战争爆发前国民党对木刻艺术家的政治和人身迫害的行径与日本帝国主义侵略联系在了一起:

15年前,正是日寇酝酿侵略大战的前夜,全国人民需要结束内争一致抗战,我们木刻工作者大胆地充当了人民的喉舌,替人民的要求呼吁、呐喊,这在当时的木刻作品上,已经表现得很鲜明了。而且在一种新兴艺术事业刚刚开端的时候,总免不了遭受到许多迫害,因此许多开路的同志在监禁、暗杀、枪毙下牺牲的也不在少数。[3]

用刻刀去与日本帝国主义进行殊死搏斗的精神自然主导着抗战时期的艺术家的艺术,可是,在这个争取民主与自由的时代,新的艺术家组织已经表明了对国民党专制独裁的深深质疑和反抗,所以,文章在批评了"纯艺术"远离人民的现象之后,还指出了一个更为不满的情况:"甚至极少数的作者,为了意志力的不够坚定,以至落入统治者的圈套,反而替统治者作了代言人。"[4] 作为"统治者"的国民党正在迅速失去民心和影响力,共产党领导下的木刻运动进一步将它的政治目标转向了对国民党政治问题的揭露,因而事实上,木刻成为中共争取民主与合法地位的武器之一。

之前,国民党与共产党的共同目的是领导中国人民进行抗日战争,不过,任何人都能够看出战争期间两党之间的矛盾与摩擦从来没有停顿过。处于在野党地位的共产党,希望获得的正是一种现代社会所必须的平等政治地位,即使是抗战初期,实现民主社会就已经成为共产党最为重要的政治目标。所以,早在抗战结束前的1944年,毛泽东在回答中外记者团的问题时就非常清楚地表达了中共的观点。他在针对国内的若干统一问题时说:

毫无疑问,无论什么都需要统一,都必须统一。但是,这个统一,应该建筑在民主基础上。政治需要统一,但是只有建立在言论、出版、结社的自由与民主选举政府的基础上面,才是有力的政治,统一在军事上尤为需要,但是军事的统一,亦应建筑在民主基础上,在军官与士兵之间,军队与人民之间,各部分军队互相之间,如果没有一种民主生活、民主关系,这种军队是不能统一作战的。经济民主,就是经济制度要不是妨碍广大人民的生产、交换与消费的发展,而是促进其发展的。文化民主,例如教育、学术思想、报纸与艺术等,也只有民主才能促进其发展。党务民主,就是在政党的内部关系上与各党的相互关系上,都应该是一种民主的关系。在国际关系上,各国都应该是民主的国家,并发生民主的相互关系,我们希望外国及外国朋友以民主态度对待我们,我们也应该以民主态度对待外国及外国朋友。[5]

共产党对民主与"新民主主义宪政"没有间断的呼吁对深受国民党政府腐败之痛的大多数人来说无疑是一种希望,1945年4月24日,毛泽东代表共产党提出,在打败日本侵略者之后"成立包括更广大范围的各党各派和无党无派代表人物在内的同样是联

合性质的民主的正式的政府，领导解放后的全国人民，将中国建设成为一个独立、自由、民主、统一和富强的新国家”(《论联合政府》)。包括艺术家在内的“全国人民”对此充满强烈的期待。可是，国共两党的谈判破裂导致的内战使中国继续处在“战争、饥馑、死亡、恐怖的笼罩下”，在大多数人看来，这个责任肯定由作为执政党的国民党来承担。木刻艺术家们站在了共产党的一边，他们与中共立场保持一致，心甘情愿接受中共的领导和指挥，他们不相信国民党的“民主”是真正的民主，“木刻工作者要用和刻刀一样锐利的眼光去区分出它的真伪，而且还必须以刻刀去戳穿假民主的面孔”[6]。

中华全国木刻协会告诉各地的艺术家，木刻组织的工作从来就没有因为各种困难而停顿过，分支机构不断地在发展；中国木刻在英国、美国、苏联等国家得到了展出和宣传，与外国艺术家，尤其是苏联艺术家进行了沟通和交流。木刻家们得到的信息是令人振奋的：

由于八年木展的决定举行，已使失却联系的许多同志都恢复了与协会的联系，各地的分会也正加紧筹组中，协会的会刊《木刻艺术》也恢复出到第二期，今后就是迫切地需要大家把它充实起来，使它更能够发挥其组织和领导的作用。与协会有密切关系的木刻合作工厂第一次木刻到出货的数目已达三千套，工具问题大半解决。协会正计划开办木刻研究班，注意于新干部的培养，同时我们还发起了“木刻之友运动”，欢迎爱好木刻和赞助木运的人们加入为“木刻之友”，以期团结更广大的同志，共同为新兴木运事业而努力，而且借此可以把木刻艺术推广到广大的中间层和下层民间去。[7]

过去的八年，木刻刀直接指向日本帝国主义，现在，它开始恢复针对八年前的目标：国民党。“为人民大众服务，实现和平民主”成为木刻家的任务，“因此，为了个人，为了协会，为了新兴木刻艺术事业，为了全中国人民的解放，我们不能不要求全中国的每一个木刻同志，以钢刀作武器，以木板作盾牌，向敌人最后的一道防线，作一次猛烈的冲锋”[8]。1946年9月的局势已经日渐明朗，日本帝国主义向中国人民投降已有一年，尽管中共在1947年初主动放弃了延安，但中共的军事与政治势力已经发展到了可以与国民党抗衡的水平，这时的“敌人”只能是以蒋介石为代表的国民党及其军队；这里的“解放”自然意味着中共确定的不久的未来的政治目标：打倒蒋介石，推翻国民党政权。[9]

在时间不到五年的内战期间，因为战争、动荡以及政治局势的复杂性，具有宣传有效性的木刻版画仍然是占据支配地位的艺术形式。内战的爆发，使得木刻“马上成为反内战怒潮的尖兵，于是反内战的木刻出现在上海、杭州和流动到浙江一带小城镇的木刻展览会上，以及散见于全国各地的出版物；它号召着争民主、反饥饿、反迫害，传达出人民的呼声，主张着正义，引起了广大人民，尤其是学生的热烈拥护”。[10]李桦在1949年的《国民党统治区学运中的木刻运动》里告诉我们：在特务横行，经常有人失踪，警察任意逮捕搜查并且切断学生与外界联络的时期，木刻艺术家的艺术工作仍然是处于地下的，他们通过夜以继日不中断的工作将木刻传单和宣传画印制出来交给学生到大街上散发，这个时候的人们对《向炮口要饭吃》、《官肥民瘦》、《你这个坏东西》、《打倒好战分子》、《百姓吃苦，官僚发财》、《人民有请愿的自由》以及《团结就是力量》留下深刻印象。木刻在以后两年的学潮中持续地起着宣传与鼓动的作用。

内战严重影响到民众的日常生活，1947年3月，在北京和上海发生的学潮成为艺术家们参与政治斗争的机会。国统区各大城市的反内战、反饥饿、反迫害、争民主的游行示威吸引了很多版画家置身于学生运动之中，他们用版画和漫画给予学生运动以支持，同时也培养了很多艺术宣传者。1947年5月，在京、沪、津、杭、苏等地学生举行的挽救教育危机联合大游行使由共产党控制的学生运动进入了高潮。5月20日，上海学生遭到国民党军警和特务的殴打，造成“五・二〇血案”，木刻艺术家仍然通过学联组织学生赶印木刻(《向炮口要饭吃》、《官肥民瘦》、《你这个坏东西》、《百姓吃苦，官僚发财》、《人民有请愿的自由》)，将其作为传单散发到大街小巷。

从北平东单事件引起的一片“抗议美军暴行”的呼声一直发展到“五二零”的高潮，是1947年学运开始的第一个阶段。这时北起平津，南迄广州，东自京沪，西至昆渝，“挽救教育危机”、“反饥饿”的旗帜摇遍了全国；而一瞬间，更正确的“反对内战”、“打倒好战分子”、“向炮口要饭吃”、“团结就是力量”的带革命性的口号已经提出了。这时的学生运动正是中国革命的一部分，学生领导着城市的人民为民主与解放而斗争。[11]

在上海的学潮中，起到宣传鼓动作用的木刻版画很快传到北平。李桦在1949年7月所写的回忆，可以成为木刻艺术在这个特殊的学生运动时期、让经历者永远难忘的记录：

“五二零”以后北平学生也认识了木刻在他们斗争中的重要性。自从1947年12月偶然有一次木刻展览会出现于清华大学之后，引起了不少同学对木刻发生兴趣。一致要求看更多更新的木刻作品。为了这，1948年3月上海木协寄来了一批较充实的木刻画，在此后一个半月中，流动展览于清华、燕京、中法、北大红楼、北大四院、师院、北大工学院、艺专等九校。3月28日更值北大欢迎天津来平观光的大中同学，又有机会给数百天津学生看了一遍。这次木刻展的意义，与其说是欣赏木刻艺术，毋宁说是含有很大的启示作用，就是告诉平津学生们掌握与运用木刻这个武器是当前斗争中迫不及待的任务。真的，此后不久，清华的阳光社发动的木刻班成立了，连燕京的同学参加的有40多人；北大红楼也和中法的同学组成木刻会了；北大四院的木刻班也组成了。他们学习木刻的时间两三个月不等，大都能运用这种武器。在1948年的各种学潮中，北平学生们不要请别人刻版子，自己竟能配合着各种突击行动，很敏捷地工作起来了。在各次罢课与游行中，主要是“反扶日”、“保卫学联”和抗议“五七屠杀”的“五九大游行”中，木刻传单显出了最突出的姿态(这时已改用机印)，大量的散发到群众中，张贴在街头上，完成了革命的任务。而在“五九大游行”后，北大学生在极匆忙中，印出了一本题为《控诉》的“七五惨案”纪念木刻集子，在纪念会上一下子销了一千本。[12]

从1947年到1948年，全国木协每年春秋两季举办“全国木刻展览会”(第一届在香港，其余均在上海)，第四届的展览巡回在上海及南方城市的大学里进行，组织者试图让政治立场更为鲜明的艺术影响年轻人。1949年，国共两党的战争进入最后阶段，全国木协已经没有条件继续举办“第五届全国木刻展览会”了。

内战时期举办展览困难重重，画家们就通过编辑出版画册的方式进行传播。《抗战八年木刻选集》(以下简称《选集》)就包括了

国统区75位画家的100幅优秀代表作品。教育家、作家叶圣陶在《序》(1946)中告诉读者，这本画册是八年抗战的“历史的缩影”。叶圣陶完全没有回避这个时期的木刻艺术作为工具和武器的性质：

由于所处的国度和所值的时代，木刻作家与文艺作家一样，是一贯的表现着反帝反封建的精神，从正面说，一贯的表现着争自由的精神。他们不把木刻艺术认作无所为而为的东西，他们有所为，他们把木刻艺术认作宣传的工具，争自由的武器。虽是工具和武器，本身却仍然是件艺术品。是艺术品兼有工具和武器的作用，不是为了工具和武器牺牲了艺术。[13]

1947年5月4日，全国木协编辑出版了解放区画家作品的《北方木刻》，这时的“北方”概念就是共产党领导的解放区。郭沫若在序文《论中国新木刻》中在与国统区进行比较时提示说：“北方的作品富于喜剧情调，而南方的作品富于悲剧情调。”他说，这个画册之所以值得特别推荐的地方，正是由于北方的画家的作品“不仅可以看出艺术的进步，还可以看出生活的进步”[14]。

1948年7月，《中国版画集》的出版将“木刻”这个用词改变为“版画”，这倒不是说民众已经对木刻有了充分的了解而可以重新使用“版画”这个词了，而是表明艺术家们已经充分意识到艺术并不限于一个具体的材料和方法，同时，作品的制作手法、材料和表现方式也发生了更为丰富的变化。在1949年9月出版的《新中国版画集》里，人们没有看到“新中国”的版画——“新中国”的艺术发生在10月之后，但是，石版画和套色石版画的出现表明了艺术家们有条件对艺术语言形式给予进一步的关注。

内战时期有数量众多的版画家给我们留下了重要的艺术文献：在国统区版画家的作品里，对国民党政权的控诉，对社会黑暗与问题的揭露，对普通人、城市贫寒的小职员和知识分子以及对工人阶级的同情成为主要的内容，在风格上具有强烈的表现性特征。无论如何，1945年之后直至1949年的艺术严重地受到战争的影响，尤其是在1947年之后，国统区的日常生活面临严重危机，反饥饿、反内战、反独裁、争民主构成了这个时期重要的主题。这样的社会现实普遍反映在艺术家们的作品里(张漾兮的《抢米》、野夫的《要吃饭》、刃锋的《为了米》、伍延杰的《东江水灾》、梁永泰的《他们等待救济》)，悲惨的社会生活唤起了艺术家的控诉与同情心。张漾兮的《人市》、邵克萍(1916—)的《街头》、张怀江(1922—)的《苦力》、黄新波的《卖血后》给人以强烈的印象。这类再现最下层劳动者的悲惨与苦难命运的题材非常普遍。作为城市里的画家，他们表现知识分子的清苦生活(野夫的《陋巷书摊》、杨可扬的《老教师》和《张老师早》、杨纳维的《沉默的抗议》)，他们在控诉现实、反抗国民党政权的同时，也表现迎接人民解放的题材。

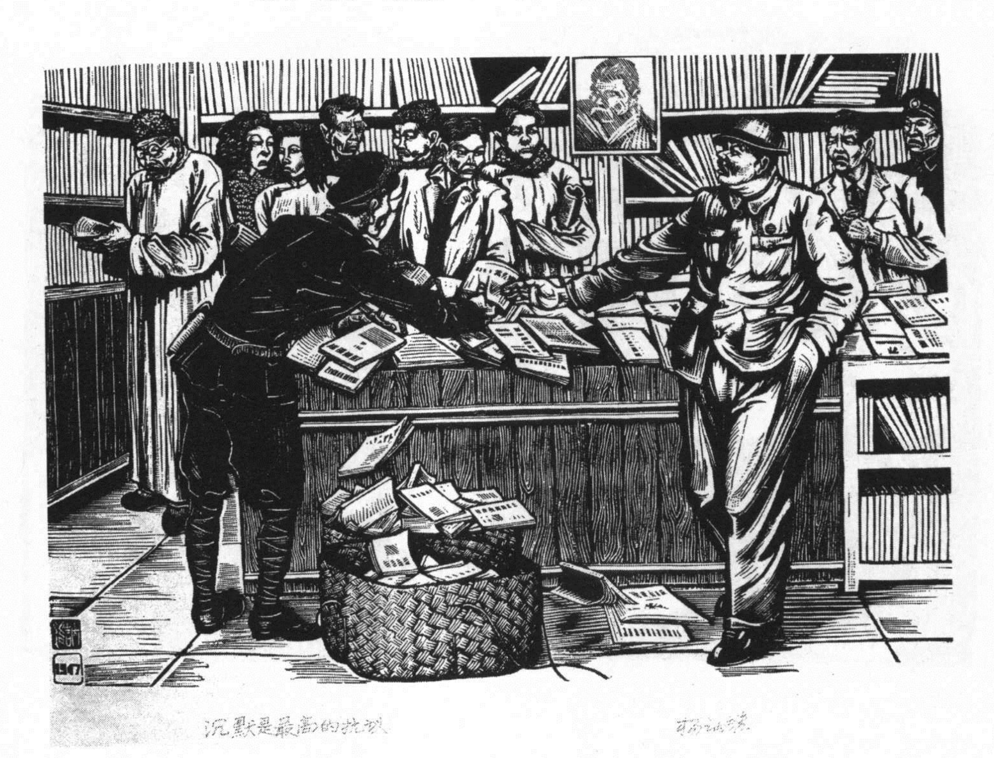
政治形势的严峻没有完全影响艺术家们对未来的艺术方向的思考，只要有机会，艺术家们还是渴望在艺术问题的讨论中获得对艺术的认识。1948年3月，在南京的吕斯百、黄显之、郁风、秦宣夫、陈之佛、俞云阶、王琦等12位画家在《新民报》举办了关于“我们的美术往何处去?”的讨论会。

具体的内容包括以下六个方面：(1)画什么——现实主义，个人主义。(2)怎样画——向自然学习，向古人学习，向民间学习。(3)当前美术品的商品价值。(4)如何培养一般社会的美术兴趣?(5)国画与西

画是否应该融合？（6）如何创造描写中国　　现代生活的新国画？[15]



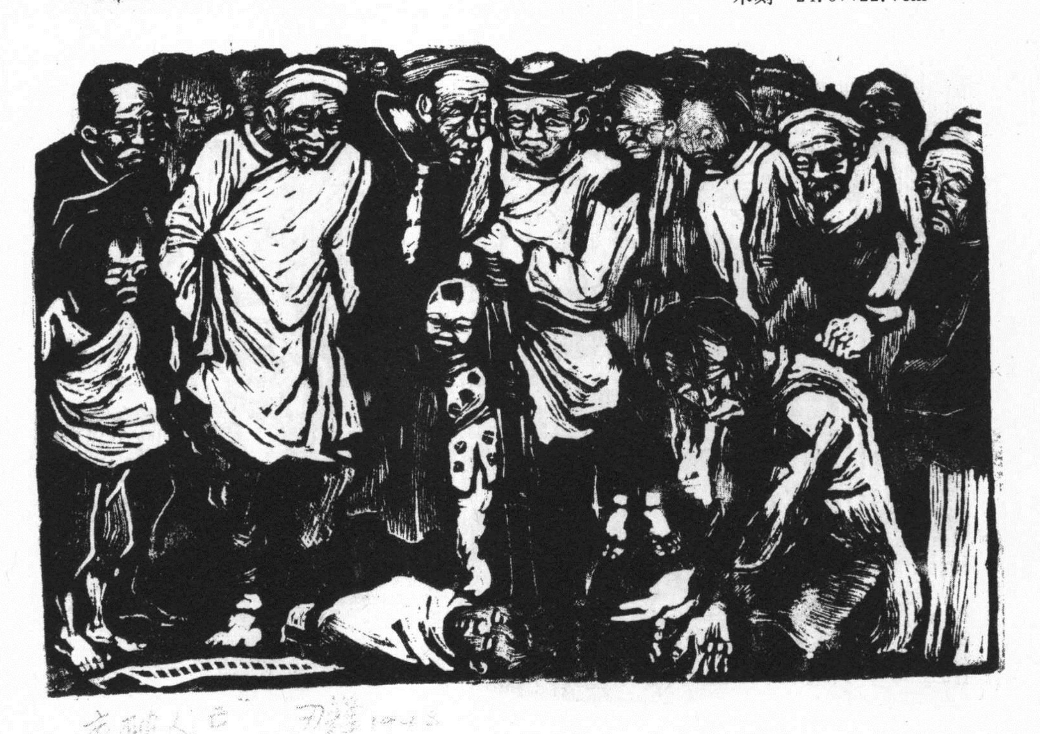
18-2 王琦 《洪流》 1947年 木刻 17×24.5cm



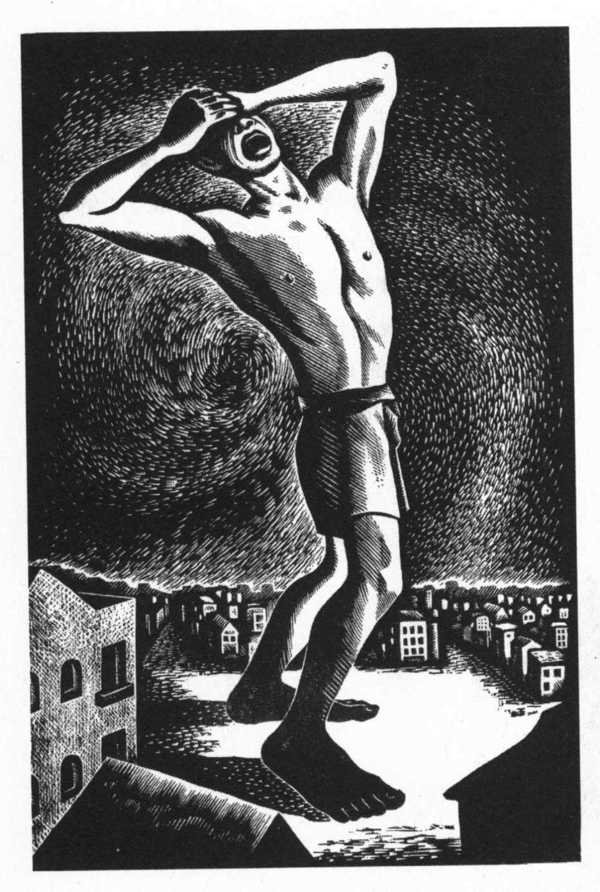
18-3 杨讷维 《沉默是最高的抗议》 1947年 木刻 21×29cm



18-4　赵延年　《抢米》 1947 年
木刻　24.5×22.7cm



18-5　汪刃峰　《家破人亡》 1948 年　木刻　15×22.5cm



18-6 黄新波 《卖血后》 1948 年
木刻 31×22cm

尽管国民党行政院新闻局将这次讨论会的报道译成外文向国外发稿，但是，共产党正在向国民党占领区逼近，蒋介石的军队已经全面走向失败，国民党政权的这些关于文化艺术的举措仅仅是一种尽可能的惯性；而对于艺术家来说，重复这些问题的讨论究竟有多大的价值也许是值得怀疑的，共产党就要将他们从国民党独裁统治下解放出来，这些涉及艺术的问题很快就要被笼罩在新政权的意识形态的斗争中，如何解释不取决于艺术家之间的争论和艺术家的实践，而取决于政治的要求以及意识形态的规定。

的确，与国统区的情况不同，解放区的画家将他们的题材和主题集中在了配合共产党的政治运动、土改、新道德的引导以及人民解放军的战斗。主要的艺术家有：王式廓(1911—1973)，他1935年从上海美专毕业后去赴日留学，在"卢沟桥事变"后回到祖国，曾经参加过武汉第三厅的美术宣传，1938年奔赴延安鲁艺任教，他这个时期的作品《改造二流子》被认为主题健康，风格倾向于民间趣味；杨涵(1920—)的《赔碗》表现的是军队与人民之间的和睦与亲情，这样的主题在国民党军队给民众带来了普遍灾难的时期特别具有感染力；牛文(1922—)在配合中共土改的作品《丈地》里使用了阳刻线的形式，目的在于让画面通俗易懂。在苏光(1919—1999)的作品里，人们能够看到在和平宁静的地区的喜悦(《收获》)，甚至已经开始了的工业题材(《翻砂》)；在刘蒙天(1918—)1946年完成的《强渡大渡河》中，我们已经能够看到对中共历史的叙事，同时作品也是对当前解放战争的鼓舞；林军(1921—)的连环木刻《不朽的战士》(1948)为版画艺术也提供了更为成熟的样式。

1947年是毛泽东的军队从战略调整到对蒋介石军队全面进攻的一年，大多数延安画家开始了新的题材的表现，古元的《人桥》、彦涵的套色版画《黄河从此非天险》和《舍身炸碉堡》、艾炎的《过黄泛区》、刘旷的《云梯》、关夫生的《过冰河》、林军的《顽强的子弟兵》，都成为直接表现解放军在战场中的作品。由于大多数民众站在共产党一边，以至出现了大量表现军民融洽题材的作品，例如李少言的《黄河渡伤员》、屠炜克的《替群众扎伤口》、力群的套色版画《送马》、黎鲁的《向群众告别》、邹雅的《欢迎南下的刘邓大军》、刘岘的《欢迎人民解放军》、夏风的《光荣参军》等。

尤其在表现土改斗争和民主生活题材方面，画家充满内心的喜悦去表现那个时候共产党给农民带来利益的主题。1947 年 10 月通过的《中国土地法大纲》使中共赢得了农民的支持，共产党改变了抗日战争时期保留地主土地、实行减租减息的策略，将地主土地没收后分配给农民。这无疑将更多的人吸引到了中共一边，所以，冲击地主庄园、抓地主和批斗地主的题材成为喜闻乐见的内容，彦涵的套色木刻《向封建堡垒进军》（又名《封门》）、《和地主算账》、《诉苦》、《审问》，古元的《烧毁地契》、《挖财宝去》、《取枪》、《发土地证》，莫朴的《清算图》，石鲁的《打倒封建》，牛文的《丈地》成为这类题材的重要文献。

40 年代是共产党号召大多数民众向国民党争取民主的时期，所以，解放区开展的各种民主生活在大多数民众看来成为“解放区的天是明朗的天”的最鼓舞人心的证据。这与没收地主财产形成了政治上的呼应。1945 年之后，我们已经能够看到石鲁的《民主生活会》、彦涵的《豆选》这类生动的作品，画面充满生活的情节和故事，很多年轻的画家对例如《豆选》这样的作品留下了深刻的印象，而这样的印象不仅是艺术形式上的，也是精神上的和政治上的。



18-7 古元 《烧毁地契》 1947 年 木刻 28×18.5cm

18-8　彦涵《豆选》1948 年　木刻　29×37cm



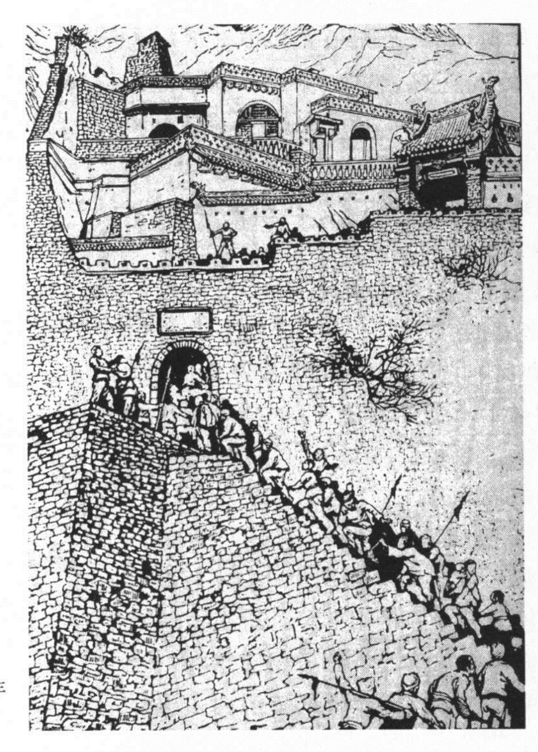
18-9　古元《人桥》1948 年　套色木刻　20.5×36cm



18-10 郑野夫 《他们飞走了》 1949 年 套色木刻 14.2×20.7cm



18-11 刘岘 《朝着毛主席鲁迅指示的方向》 1949 年 木刻 11.4×10cm



18-12 石鲁 《打倒封建》 1949年
木刻 31.5×22cm



18-13 张漾兮 《我们自己的队伍来了》 1949年 木刻 22.5×33cm

无论如何，在共产党领导和影响下的艺术表现出信心、喜悦、积极以及正义的倾向，大多数人不怀疑，只要共产党赢得了对国民党的最后胜利，人民将过上幸福的日子，他们支援前线，抓紧农业生产，迎接全国解放，在画家戚单的《收获》、吴耕的《抢修黄河堤》、杨涵的《修运河水落石出闸》、苏光的《收获》、涂克的《秋收》、王文彬的套色石版画《生产支前》、阿老的《捷报》和鲁莽的《毁灭》里，都显示出这样的精神面貌，而这样的面貌来自大多数画家对和平、民主与幸福的未来社会的由衷希望。

1948年的晚秋到1949年的春天，整个中国的政治局势已经非常明朗，这时毛泽东再也无须顾及蒋介石的温和信件。在人民解放军“宜将剩勇追穷寇，不可沽名学霸王”（1949年4月）的关键时刻，国统区的知识分子或者文学艺术家开始在国民党与共产党之间做出最后的选择。徐悲鸿弃绝了国民党催促他跟随去南京的要求，接受田汉的建议，在北平等待着共产党的到来。解放军包围北平时，徐悲鸿曾当众劝告傅作义放弃对蒋介石的最后幻想，放弃与共产党的抵抗，避免北平这座文化名城招致战争的破坏与毁灭。

与徐悲鸿在政治、人际以及感情方面始终存在冲突的张道藩很早就选择了跟随国民党。他曾经说：“我们创造文艺的目的，在辅佐革命，完成社会的建设，民生问题的解决，绝不是有闲阶级的玩弄文字，或男女情人的互通款曲，或失意政客的喻言忠贞。且我们的文艺是想领导社会，在社会上发生效力，要有理想，要大众化，要富生命力，因之，象征主义、唯美主义与印象主义等形式均不宜于我们的形式。”[16]现在，解放军的炮火接近上海，已经没有任何人认为有必要讨论艺术，更不用说艺术的主义问题，在即将接管国家管理的中共官员看来，曾经完成了《近代欧洲绘画》著述的张道藩所说的“革命”已经变为“反革命”。当徐悲鸿跟随郭沫若代表共产党政权前往巴黎出席保卫世界和平大会时，张道藩已经随国民党政要退到了广州。徐悲鸿的前妻、1937年开始成为张道藩情人的蒋碧微，在1949年4月离开大陆去台湾时的心情多少具有一丝象征的含义：

> 4月29日，从疲极而眠中醒来，耳鼓里便听到了隆隆的机器马达声，我知道轮船已经开了，欠身坐起，凭窗外望，黄浦江两岸的平畴绿野，大小建筑，静静地从我眼里向后倒退，终于消失在视线之外。我回想连日在报上看到上海战事即将全面展开的消息，嘴里念叨着那些熟悉的地名：大场、天通庵、高行、高桥……这么美的而幽静的地带果真会受到残酷战争的洗礼吗？
>
> 蜿蜒奔流的黄浦江，渐渐的由黄浊变为澄绿，移时，海黔轮驶出了吴淞口，驶向浩瀚无涯的东海，我极目搜索越来越远的地平线，心底在说：
>
> “别了，上海！”

5月25日，庞薰琹在清晨发现上海解放了。这天晚上，他“集中了一些人画了毛主席像，朱总司令像，挂在大世界前面。（有的人说在国际饭店。）当天43人联名发表宣言：‘拥护共产党！拥护解放军。’”[17]

7月2日，中国共产党在北平组织召开了第一次文学艺术代表大会，郭沫若发表了《为建设新中国的人民文艺而奋斗》的总报告。他在大会筹备阶段的6月，就以早期狂飙主义情绪加上多少有点模仿毛泽东的口气说出了这样的话：“辉煌的军事胜利，所消灭的主要是有形的敌人，而两千多年来的封建思想，百余年来的买办思想，二三十年来的法西斯思想，这些无形的敌人，还须得

文化战线来彻底地加以消灭。……拿笔的军队,必须向拿枪的军队看齐!”[18] 同一天,大会举办了“全国艺术作品展览会”。这个综合性艺术展览包括了国统区和解放区的艺术家的油画、国画、雕塑、漫画、连环画、版画作品数百幅,其中,版画有 150 幅,题材仍然是变化和自由的。7 月 21 日,中华全国美术工作者协会(以后改名为中国美术家协会)在北平中山公园成立,之前为国民政府中华美术协会主席的徐悲鸿当选为这个新政权的艺术家机构的主席。江丰、叶浅予、力群、蔡若虹、李桦、古元等 41 位艺术家成为全国委员会的委员。这样的局面表明,中共已经将这个民族的文化艺术精英彻底归纳到自己的领导之下,在以后的日子里,共产党可以按照自己的指导思想对中国内地文艺进行合法、持久的领导与控制。在这次会议上,为大多数城市知识分子和艺术家所熟悉的周扬,代表党发出了号召:

为了创造富有思想性的作品,文艺工作者首先必须学习政治,学习马列主义毛泽东思想与当前的各种基本政策。[19]

8 月初,周扬已经代表中共中央安排江丰、刘开渠、庞薰琹、彦涵、莫朴等人接收了由国民党元老蔡元培创办的杭州艺术专科学校,在北平,徐悲鸿也代表新政权走进了曾经叫“国立艺专”而很快(1950 年 4 月 1 日)就改名为“中央美术学院”的院长办公室。

9 月,香港人间画会成员张光宇、阳太阳、杨秋人、王琦、洪毅然、雷雨、廖冰兄、梁永泰、麦非通过绘制高 30 米宽 10 米的毛泽东画像,来表达“中国人民站起来了”的主题。9 月 21 日,毛泽东在中国人民政治协商会议开幕词中的确也是这样宣布的:“占人类总数四分之一的中国人民从此站立起来了!”

注释

1 毛泽东在以后对这首词有他自己的解释,但是,从历史的情境上看,词中的风流人物更容易使人想到具体的毛泽东而不是抽象的“无产阶级”。参见吴正裕主编:《毛泽东诗词全编鉴赏》,北京:中央文献出版社 2003 年版。

2 1945 年 8 月 28 日,毛泽东率领中共代表团到达重庆与蒋介石国民党代表团进行谈判,40 多天的工作达成“国共代表会议纪要”(“双十协定”),公布:“坚决避免内战”,“以和平民主团结统一为基础”。1946 年 1 月,国共两党签订“停战协定”,并决定召开由国共两党和各民主党派参加的政治协商会议。但所有这些似乎没有生效,很快,内战爆发。

3 李桦、李树声、马克编:《中国新兴版画运动五十年》,沈阳:辽宁美术出版社 1981 年版,第 406 页。

4 李桦、李树声、马克编:《中国新兴版画运动五十年》,沈阳:辽宁美术出版社 1981 年版,第 407 页。

5 《解放日报》1944 年 6 月 13 日。

6 李桦、李树声、马克编:《中国新兴版画运动五十年》,沈阳:辽宁美术出版社 1981 年版,第 408 页。

7 李桦、李树声、马克编:《中国新兴版画运动五十年》,沈阳:辽宁美术出版社 1981 年

版，第409—410页。

8 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第410页。

9 参见毛泽东：《中国人民解放军宣言》(1947年10月)。这时的形势迅速发生变化，1946年，延安鲁艺迁往东北；1947年3月，中共中央机关撤离延安；7月，中共公布《中国土地法大纲》，在延安的艺术家分散到华北、中原、华东；1948年，辽沈、淮海和平津三大战役全面展开，国民党的失败已成定局。

10 李桦：《国民党统治区学运中的木刻运动》，原载1949年7月4日《进步日报》。转引自李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第412页。

11 李桦：《国民党统治区学运中的木刻运动》，原载1949年7月4日《进步日报》。转引自李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第413页。

12 李桦：《国民党统治区学运中的木刻运动》，原载1949年7月4日《进步日报》。李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第416页。

13 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第443页。

14 李桦、李树声、马克编：《中国新兴版画运动五十年》，沈阳：辽宁美术出版社1981年版，第436页。

15 王琦：《艺海风云——王琦回忆录》，北京：人民美术出版社1998年版，第128页。

16 张道藩：《我们所需要的文艺政策》。《中国新文学大系(1937—1949)·文艺理论卷一》，上海：上海文艺出版社1990年版，第89—90页。

17 庞薰琹：《就是这样走过来的》，北京：三联书店2005年7月版，第241页。

18 《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，北京：新华书店1950年版，第379页。

19 《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，北京：新华书店1959年版，第91页。